

O VESTIDO ROXO: DA TRAMA À CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Felipe Andrade

Felipe Andrade

O VESTIDO ROXO: DA TRAMA À CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Graduação em
Museologia do Centro de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade
Federal de Santa Catarina em cumprimento
a requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Museologia, sob a
Orientação da Prof. Ms. Luciana Silveira
Cardoso.

Florianópolis/SC
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Andrade, Felipe
Vestido roxo: da trama a conservação preventiva /
Felipe Andrade ; orientador, Luciana Silveira
Cardoso, 2018.
77 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em
Museologia, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Conservação Preventiva. 3.
Documentação Museológica. 4. Histórico do Indumento.
5. Noção de Patrimônio. I. Cardoso, Luciana Silveira
. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Museologia. III. Título.

Felipe Andrade

O VESTIDO ROXO: DA TRAMA À CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado adequado para a obtenção do Grau em Bacharel em Museologia aprovado em sua forma final pela coordenadoria do curso de graduação de Museologia.

Florianópolis, 02 de fevereiro de 2018

Prof.^a Ms.^a Luciana Silveira Cardoso
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora

Prof.^a Ms. Luciana Silveira Cardoso
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Ms. Renata Cardozo Padilha
Museóloga

Prof. Ms. Gustavo Nascimento Paes
Universidade Federal de Santa
Catarina

Dedico esse trabalho a todos e todas que, de certa forma, fizeram-me acreditar em meu potencial como estudante e como pesquisador. Em especial a meus saudosos pais que me instruíram de maneira a fazer da educação um legado.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me oportunizar a vida acadêmica, por me dar saúde, sabedoria, forças e perseverança para superar todos os entraves.

A essa Universidade e seu corpo docente, além de meus amigos de curso e a esses mestres incansáveis, juntos me direcionaram, proporcionando requisitos basilares para que eu pudesse alcançar dignamente meus propósitos.

Aos meus saudosos pais: Iracema Marta de Andrade e Agenor José de Andrade e todos os meus amados irmãos e irmãos por me ofertarem todo carinho, respeito, amor e bons ensinamentos que me foram úteis, enquanto estive nessa caminhada universitária. Enfim a todos e todas que me apoiaram, na realização de todo o meu estudo acadêmico. Meu muito obrigado.

Concluindo, a meus dois cães: Branca e Simba que foram fiéis companheiros e estiveram junto a mim enquanto escrevia essa monografia,

”O uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, de conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade. Consequentemente, o uso social do bem cultural passa necessariamente através da democratização do acesso ao patrimônio cultural, da democratização da produção cultural e da incorporação ao patrimônio cultura brasileiro de representações de memória de origens sociais diversas”. (CHAGAS, Mario, 2006, p. 112).

RESUMO

O trabalho busca compreender a importância da conservação preventiva, os cuidados e as formas de pesquisar tendo como objeto de análise um vestido, enfatizando, o que observar e como observar no indumento, na tentativa de proporcionar vida útil prolongada. Uma vez que se encontram informações intrínsecas como: os tipos de tecidos, de aviamentos e coloração que estão concatenados no mesmo e, também, aspectos extrínsecos como: valor patrimonial, cultural, social, histórico e comemorativo que o indumento possui.

A monografia explana brevemente, a história da Festa do Divino Espírito Santo, desde sua origem, em solo lusitano, até quando chegou à Florianópolis no Distrito de Santo Antônio de Lisboa. Além disso, ressalta o conceito de objeto como: histórico e cultural, e a sua relevância como conector da memória coletiva.

Este trabalho descreve, também, a trajetória da indumentária desde sua criação, formas de usos. É citado também, o indumento como “traje cênico”, levando em conta sua relevância em apresentações que o mesmo foi utilizado. Bem como, tipo estrutural do modelo do traje em relação a diferentes épocas e estilos, assim como a importância de cada elemento que o constitui, do têxtil, dos aviamentos agregados, e sua coloração. Além disso, no corpo textual relata-se preocupação e a relevância do vestuário em ser doado para uma instituição de memória que proporcione ao indumento sua salvaguarda.

A indumentária aqui analisada está atualmente em posse e resguardada na residência de um dos moradores do Distrito de Santo Antônio de Lisboa. O indumento se encontra, dentro de um guarda-roupa de madeira, pendurado em um cabide de metal, junto outras vestimentas de uso pessoal desse morador e que não lhe oferece maior preservação e resguardo ideal. Outrora o mesmo foi usufruído como traje típico, no cortejo imperial da Festa do Divino Espírito Santo.

Palavras chaves. Indumentária. Conservação Preventiva. Preservação. Tecidos. Aviamentos.

ABSTRACT

This paper seeks to understand the importance of preventive conservation, care and ways of researching the purpose of analyzing a dress, emphasizing, what to observe and how to observe in clothing, in an attempt to provide prolonged shelf life. Since there are intrinsic information such as the types of tissues, of colors and coloration that are concatenated in it, and also extrinsic aspects such as: patrimonial, cultural, social, historical and commemorative value that the garment has.

The monograph explores briefly the history of the Feast of Divine Holy Spirit, from its origin on Lusitanian soil to the time it reached Florianópolis in the District of Santo Antônio de Lisboa. In addition, it emphasizes the concept of object as: historical and cultural, and its relevance as a connector of collective memory.

This work also describes, the trajectory of the clothing since its creation, forms of uses. It is also mentioned, the clothing as "costume," taking into account its relevance in presentations that it was used. As well as the structural type of the costume model in relation to different epochs and styles, as well as the importance of each element that constitutes it, of the textile, of the aggregated packages, their coloration. In addition, in the textual body concern is reported and the relevance of the garment in being donated to a memory institution that gives the garment its safeguard.

The apparel analyzed here is currently in the possession and sheltered in the residence of one of the residents of the District of Santo Antônio de Lisboa. The dress is inside a wooden wardrobe, hanging on a metal hanger, along with other clothing for the personal use of this resident and that does not offer greater preservation and ideal shelter. Once it was used as a typical costume, in the imperial procession of the Feast of the Divine Holy Spirit.

Keywords. Clothing. Preventive Conservation. Preservation. Fabrics. Aviamentos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Corte imperial dentro da igreja de Nossa Senhora das Necessidades de Festa do Divino de 1980.....	26
Figura 2- Bandeira do Divino 1980.....	31
Figura 3- Festa do Divino de 1980, em Santo Antônio de Lisboa.....	35
Figura 4- Cortejo imperial, passeando nas ruas de Santo Antônio de Lisboa, com a Irmandade do D.E.S., casal festeiro, banda de música, pároco e povo 1982.....	40
Figura 5- O vestido roxo.....	46
Figura 6- Os personagens: rei e a rainha no Auto do Milagre do Divino 2009.....	47
Figura 7- O corpete e as mangas bufantes do vestido roxo.....	48
Figura 8- As mangas do vestido roxo.....	49
Figura 9- A sob saia do vestido roxo.....	51
Figura 10- O bordado.....	52

SUMÁRIO

1. Introdução	20
1.1 Problema.....	21
1.2 Objetivos.....	21
1.2.1 Objetivo geral	21
1.2.2 Objetivo específico	21
1.3 Metodologia.....	22
1.4 Organização do texto	23
2. Breve histórico sobre a Festa do Divino Espírito Santo e a criação do Vestido Roxo.....	24
2.1 O bem e a história.....	24
2.2 A indumentária como bem afetivo e construtora de memória.	33
3. Tipologias têxteis e elementos agregados da indumentária	36
3.1 O vestido roxo como “traje de cena”	36
3.2 Técnicas construtiva da indumentária	42
4. Estratégias para evitar a deterioração do vestuário.	55
4.1 Preservar o indumento para que, para quem? Eis a questão. ..	55
4.2 Propostas para a conservação preventiva do indumento roxo.	64
4.3 Tinturas um caso à parte.	Erro! Indicador não definido.
5. Considerações finais	71
6. Referências	73

1. Introdução

Conservar um objeto é resguardar as características extrínsecas como: história, simbologia, identidade e a memória de uma sociedade, através da carga de informações que no mesmo está intrínseco em seu corpo físico. É por meio da pesquisa no objeto que, as informações nos chegam. Seleccionamos os dados mais inerentes que possam representar ou comunicar, entre a sociedade e o objeto, pois é protegendo as informações materiais, simbólicas, identitária e históricas, por meio de sua conservação que podemos fazer analogia com a memória coletiva, vinculada ao uso social que o mesmo possui como registro informativo e comunicador em uma exposição.

No objeto, há todo um contexto de representatividade social, onde o qual esteve como indumento tradicional dos folguedos do Divino, além disso, também está concatenado com: diferentes épocas, formas de usos, diversos acontecimentos, enfim, o indumento se torna de suma importância dentro do contexto histórico-social ao qual representa e está inserido, revertendo-se em documento, possuindo a função de testemunho e de registro.

O vestido roxo elemento da pesquisa desta monografia, nos oferece uma gama de informações, nas quais podemos fazer diversas narrativas, desde conhecimentos têxteis, tinturas, aviamentos, usos e tipos de cultura que o mesmo foi utilizado. Mesmo que se tenha dificuldade para ter acesso às fontes de pesquisa, podemos entender o indumento como documento histórico e, assim sendo, conseguiremos consultar o indumento, o qual se deseja que no futuro esteja sobre a proteção, como acervo, em algum lugar de memória, para que o indumento promova o conhecimento de nossa história por meio da memória coletiva. Segundo Meneses:

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. (MENESES, 2003, p. 26).

O tecido, como todo produto, foi criado para usos diversos e tem a capacidade através de estudos sobre o mesmo, nos informar muito dos empregos e costumes sociais.

1.1 Problema

O vestido roxo sendo um artefato têxtil e que está vinculado a Festa do Divino Espírito Santo, onde a memória coletiva, afetiva ou comemorativa, está relacionada a uma época e formas de uma comunidade, no caso Santo Antônio de Lisboa de vivenciar, além das relações sociais, sua tradição e fé, nos interessa saber, como podemos resguardar, tal traje que é testemunho deste evento entre outros, impossibilitando seu descarte e cultivando o mesmo como fonte de informação histórica cultural e social?

Objetivos:

Objetivo geral

Analisar as formas de conservação de um artefato têxtil, pela perspectiva de suas características intrínsecas e extrínsecas.

Objetivo específico

Conhecer o vestido roxo por meios da história e da tradição do Divino Espírito Santo, entender o mesmo indumento construtor da memória coletiva, explicitar sua criação e seus usos, esclarecer que o mesmo é entendido como documento histórico, cultural e “traje cênico”.

Propor ações de conservação preventiva que possam conceder longevidade ao indumento, além disso, observar que o indumento não é forjado somente de tecidos e aviamentos, o vestido possui tingimento que faz parte de sua estrutura e que é importante ressaltar e para expor tais itens anteriormente descritos foram pontuados os argumentos abaixo:

- Explanar sobre a origem da festa do divino espírito santo.

- Informar sobre a importância do vestido como um bem histórico, afetivo e construtor da memória coletiva.
- Analisar informações intrínsecas e extrínsecas do indumento.
- Descrever sobre a estrutura do vestido roxo e estilos de época que o mesmo informa.
- Relatar os diferentes usos: social e cultural do mesmo.
- Explicitar através de análise em bibliografias, o indumento como: documento histórico, cultural e cênico.
- Propor práticas de conservação preventiva.

Metodologia

O método que utilizei para fazer as pesquisas é o qualitativo, apoiando-se em técnicas de coleta de dados, de acordo com Neves (1996, p.01), a pesquisa qualitativa não pretende enumerar ou medir informações. Sua serventia é para coletar dados descritivos que expõem a essência dos fenômenos. O estudo deste trabalho acadêmico foi desenvolvido a partir de:

- Análises do vestido roxo observando sua organização física e fazendo medições das diferentes partes de sua estrutura com fita métrica, o uso de fotografias que ajudaram a me situar, sobre: locais em que foi utilizado, por quem e de que maneira foi empregado e os fatores como época, diferentes solenidades e teatralizações, fatores externos que o mesmo representa como registro documental. Além disso, foram analisadas Pesquisas bibliográficas de cunho: histórico, cultural, museológico, conservacionista, antropológico e geográfico.
- O primeiro capítulo, refere-se à historicidade dos folguedos do Divino Espírito Santo e a criação do vestido roxo, para o mesmo festejo, tendo como subtítulos a explanação do indumento como bem afetivo e construtor de memória. Os principais autores deste capítulo são: Etzel (1995), Nascimento e Rossato (2006), Gimenez (2005), Cascudo (2003), Gonçalves e Cotins (2008), Alves (1998), Halbwachs (2004) e Le Goff (1990).

- O segundo capítulo, informa sobre as variadas tipologias têxteis que está na construção física do indumento, tem como subtítulos: o vestido como “traje cênico”, a abordagem das técnicas para a construção do indumento. Os autores principais deste capítulo são: Berthold (2008), Zumthor (1993), Khote (1986), Gola (2008), Fiadeiro (1993), Cattelani (2003).
- O terceiro e último capítulo aborda estratégias para conservar preventivamente o indumento, fazendo com que o mesmo possa ter uma vida longa útil. Tendo como subtítulos: preservar, para que e para quem, eis a questão? Entendendo que sua preservação tem fundamentos que não são somente, para resguardá-lo, e sim para ser um bem de informação e comunicação cultural, histórica, social entre outros. Também explana propostas ideias para conservá-lo, conjunto de ações que possam atender à necessidade de uma boa conservação, e salvaguarda. Finalizando o capítulo, explicita-se sobre o tingimento e sua importância. Tendo como estudiosos: Feitosa ((2015), Ferreira (2012), Tostes (2005), Guichen (1991), Paula (1998), Ghizone e Teixeira (2012).
- As considerações finais onde se explanam: o porquê trazer o indumento como um estudo de caso e como o mesmo tem potencial para se tornar objeto de acervo.

O estudo foi realizado no segundo semestre de 2017 e no começo de 2018, tendo como lugares de pesquisa a Biblioteca Universitária Federal de Santa Catarina, Biblioteca Pública de Florianópolis e a Internet.

Organização do texto

O texto possui 3 capítulos, o primeiro capítulo aborda a historicidade, sobre épocas, desde a origem do festejo do Divino Espírito Santo, até o vestido roxo¹ como registro documental, patrimonial e objeto de memória.

¹ Nome dado pelos moradores e devotos do festejo do Divino em Santo Antônio de Lisboa.

O segundo capítulo, comenta a historiografia de tipologias têxteis e aviamento do vestido em diferentes épocas, seu surgimento na Festa do Divino a partir de 1980 até a sua finalização em 2009 e os usos sociais do mesmo no culto pentecostal, no Auto do Milagre do Divino e no carnaval como traje de porta bandeira.

O terceiro capítulo, compreende a criação da indumentária e a questão da “conservação preventiva” nos diferentes tipos de tecidos e aviamentos, também informa o elemento “pigmentação” como parte importante da análise do objeto, como artefato histórico e de memória.

Por fim, as considerações finais, elencando o porquê trazer o vestido roxo como objeto de pesquisa e o desejo de doá-lo a um órgão de preservação da memória, logo após, as referências bibliográficas que serviram de apoio a essa monografia.

2. Breve histórico sobre a Festa do Divino Espírito Santo e a criação do Vestido Roxo.

2.1 O bem e a história.

O objeto têxtil pesquisado tem particularidades físicas como os diferentes tipos de tecidos, os aviamentos aplicados, manchas, cores, enfim, estrutura as quais possuem características intrínsecas e que devem ser analisadas como forma de conhecê-lo melhor e também características extrínsecas, as quais não se encontram no objeto e sim em outras fontes documentais nas quais o mesmo está relacionado, como aborda Ferrez (1994):

Os objetos produzidos pelo homem são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que, para uma abordagem museológica, precisam ser identificadas.

As informações intrínsecas são as deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas.

As extrínsecas, denominadas por Mensch (1987) de informações documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos

encarregados de administrar coleções
museológicas. (FERREZ,1994, p.1)

E é por meio da sua participação nos folguedos do Divino e na vida social ao qual o vestido faz parte que se avaliam tais características elencada por Ferrez e para entendermos melhor é interessante sabermos, em que meio a indumentária é contextualizada. Entretanto, a vestimenta tem sua história calcada no contexto dos festejos do Divino Espírito Santo, que acontece anualmente em setembro no Distrito de Santo Antônio de Lisboa, na Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, que se localiza ao norte da Ilha de Santa Catarina (Florianópolis), palco onde o vestuário teve sua participação nas décadas de 1980 a 2000.

Como mostra a figura 1, o indumento pode ser identificado na imagem, o qual faz parte da solenidade do Espírito Santo, dentro da igreja de Nossa Senhora das Necessidades, no distrito de Santo Antônio de Lisboa, no ano de 1980, tendo como casal imperial Esperidião Amim Helou Filho, que está com a salva e coroa na mão, ao lado de sua esposa Angela Regina Heinzein. Momento este que é o fim das festividades do mesmo ano, onde esse casal imperial entregou a coroa e a salva² para o próximo casal imperial João de Deus Sartorato e sua esposa que, juntos fizeram a festa do ano seguinte, aparece na imagem também, juntamente com o casal imperial logo a sua direita, as duas portas bandeiras, parte da corte imperial a sua esquerda, demais devotos próximos do casal e o pároco que está ao lado esquerdo do rei e da rainha. São estes registros entre outros que ratificam o vestuário como documento testemunho de uma tradição e de uma identidade cultural e comemorativa.

² Espécie de bandeja que leva a coroa.

Figura1- Corte imperial dentro da igreja de Nossa Senhora das Necessidades de Festa do Divino de 1880.



Fonte: foto do Álbum de Esperidião Amim Helou Filho, 1880.

Para que possamos entender a importância deste traje, temos que, primeiramente, conhecer como e de onde se originou a Festa do Divino Espírito Santo, celebração em que esta indumentária teve participação.

As solenidades ao Divino Espírito Santo estão ligadas ao rito de “Pentecostes”³, O culto a terceira pessoa da Santíssima Trindade acontece cinquenta dias após as comemorações pascais. As escrituras sagradas comentam sobre o Pentecoste no livro de Lucas, capítulo 24:49 e nos Atos dos Apóstolos, capítulo 1:8, quando o Espírito Santo desce em forma de língua de fogo sobre os apóstolos.

As festas pagãs em Portugal foram perfilhadas pela Igreja Católica no final da idade média, na dinastia de Borgonha, onde reinaram como soberanos: D. Dinis o rei “*Lavrador*” ou “*Trovador*”

³ Palavra vindo do grego que significa “cinquentésimo”.

(1261 a 1325) e sua esposa, D. Isabel a “*Rainha Santa*”, codinomes os quais conhecidos pelo povo lusitano.

Estudos históricos apontam sobre a influência das celebrações profanas, que aconteciam desde a Antiguidade clássica, as mesmas pediam proteção dos céus e eram através de cultos festivos que se agradeciam pela proteção e pela abundante colheita, como contextualiza Etzel (1995):

Na luta contra a fome semear, plantar e depois colher são momentos transcendentais na economia agrária; festejando as sementeiras expressavam-se as esperanças augurando-se a abundância; o festejar das colheitas era a gratidão e a alegria pela sobrevivência garantida.” (ETZEL, 1995, p.29).

Foi através da rainha portuguesa, segundo a história hagiográfica⁴, que se iniciaram os festejos a terceira pessoa da Santíssima Trindade. Entretanto, Isabel de Aragão, filha de D. Pedro III de Aragão (1239 a 1285), nascida em Saragoza, (Espanha) em quatro (4) de janeiro de 1271, desposada por D. Dinis e que juntos tiveram dois filhos, Constança de Portugal (1290 a 1313) e Afonso IV, (1291 a 1357). Esse último, conhecido pelo codinome “Afonso o Infante.”

A infanta aragonesa foi educada pelo monge da congregação franciscana, Joaquim de Fiore (1135-1202), que defendia o conceito da Santíssima Trindade, como Deus uno, porém sendo trino. Assim relata Nascimento e Rossato (2006):

Abade de Fiore, o qual concebia três estados (status): do Pai, do Filho e do Espírito, sendo que os mesmos se realizariam num espaço intra-histórico. (NASCIMENTO; ROSSATTO, 2006, P.01).

Todavia, foi com esse entendimento religioso que a rainha lusitana construiu sua devoção à terceira pessoa da Santíssima Trindade, a qual teve sua santidade reconhecida pela Santa Sé, através do Papa Bento XIV (1675 a 1758) em 1742. Desde criança viveu ao lado de seu avô materno D. Jaime I e que também ajudou a

⁴ Estudos sobre a vida dos santos.

instruí-la, como descreve Gimenez (2005): “[...] a futura rainha de Portugal viveu seus primeiros anos em Saragoça, sob a tutoria do avô, Jaime I.” (GIMENEZ, 2005, p.16).

Analisando alguns dos historiadores que pesquisam sobre a Festa do Divino Espírito Santo, os mesmos, comentam sobre a vida da Rainha Santa Isabel, como promotora do culto ao Divino em terras lusitanas. Segundo Cascudo e Catellani (1988), “estabelecida ainda nas primeiras décadas do sec. XIV pela Rainha D. Isabel (1271-1336) ”. (CASCUDO, CATELLANI, 1988, p.294). Reconhecimento esse que a monarca ganhou logo depois que foi morar em Portugal, quando se casou em consorte⁵, com o monarca lusitano.

Junto à história hagiográfica, a história oral e os romances da vida da soberana portuguesa, tais fontes, contestam que foi em um dos episódios de guerrilha entre pai e filho, onde a rainha conseguiu trazer a paz ao reino lusitano, fazendo com que os dois entes se concilhassem em campo de motim, por meio de um “milagre” alcançado, a pedido da soberana em devoção pela terceira pessoa da Santíssima Trindade. A mesma depois do acontecimento milagroso doa esmolas e a sua coroa como ex-voto e por conta desses eventos é inserida a encenação de uma corte na Festa do Divino na qual o Vestido Roxo é um indumento criado para tal fato. Segundo o mito, assim se origina em solo português o culto ao Espírito Santo. Entendem Gonçalves e Cotins (2008):

Os mitos da origem da festa do Divino Espírito Santo situam sua fundação ainda no século XIV, [...] a qual teria realizado uma promessa ao Divino Espírito Santo para que cessassem as guerras entre seu esposo e seu filho [...]. Em algumas versões, a rainha coroava os pobres com sua própria coroa. (GONÇALVES, CONTINS, 2008, p. 29).

Os festejos do Divino foram trazidos pelos portugueses quando os mesmos começaram a povoar o Arquipélago dos Açores, que é formado por nove ilhas: Corvo, Flores, Faial, Graciosa, Pico, São Jorge, Terceira, Santa Maria e São Miguel. Além de que, é essa a Região onde a celebração ganhou força com a fé de seu povo.

⁵ Casamento entre reis, onde um deles é do governo reinante.

Analisando a História da colonização portuguesa em Açores, podemos observar que, já nesse período a devoção à terceira pessoa da Santíssima Trindade existia. Segundo Frutuoso (1998) em "*Saudades da Terra*" contextualiza que nos finais do século XVI, começou o culto ao Espírito Santo em algumas das nove ilhas que cerceia o arquipélago açoriano. Registros atestam a existência das festas no final do século XV. Atravessando ao longo do século XVI, chegando até os dias de hoje, sendo comemorada. Ademais, um dos motivos que fez o culto se firmar nos Açores, foi a necessidade de proteção divina.

O Arquipélago de Açores compreende nove ilhas de natureza vulcânica. O mesmo se localiza no nordeste do Oceano Atlântico, entre os 36° e os 43° de latitude Norte e os 25° e os 31° de longitude Oeste. Além disso, por esta região se localizar em uma área onde tremores de terra e as erupções vulcânicas atormentavam aquele arquipélago, levando os habitantes clamar os poderes divinos, para acalmar suas aflições e trazer paz às terras remexidas pelos desastres sísmicos, como registra Ribeiro (1964):

Ao vulcanismo se deve atribuir à persistência dela [da festa] e da devoção a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade. "Não há memória de erupção ou sismo violento em que esta não fosse invocada e em que se lhe não prestasse culto especial. Quando rebentava o fogo e a lava escorria da cratera do vulcão, levavam as coroas do Espírito Santo ao local e aí faziam votos. (RIBEIRO, 1964, p. 29).

Foi nos meados do século XVI, que chegaram os colonizadores açorianos ao território brasileiro, especificamente em Santa Catarina. Todavia com eles também chegou seu modo de vivenciar e cultivar sua religiosidade e suas tradições. Ademais, a Festa do Divino Espírito Santo é uma das inúmeras festividades que trouxeram consigo. Como cita Ferreira (2012). Foi entre 1748 e 1953, quando chegaram à ilha catarinense cerca de 600 pessoas e trouxeram junto consigo, seus objetos de uso, assim como sua maneira de cultivar o trabalho, religião, tradição, enfim, e ao se estabelecerem aqui introduziram o culto ao Divino Espírito Santo.

Anualmente a Festa do Divino Espírito Santo é celebrada no final de maio ou começo de junho (época pentecostal). Porém, em

algumas localidades na Ilha de Santa Catarina, as solenidades são realizadas em setembro, como é o caso do Distrito de Santo Antônio de Lisboa, onde a mesma é celebrada junto aos festejos de Nossa Senhora das Necessidades, padroeira da igreja local.

Segundo os devotos desse folgado, são realizadas duas comemorações juntas para que não *necessite* ter duas festas que são de grande expressão para comunidade entendendo que os gastos para a paróquia serão mais expressivos, por isso se junta as duas datas e se faz em setembro na semana a qual tem o dia 8 pois o mesmo é o dia consagrado a Nossa Senhora das Necessidades. Segundo a religião católica. Ademais Festas do Divino em outra localidade se diferenciam da data oficial que é cinquenta dias após a páscoa, por conta do calendário que a própria Mitra Metropolitana de Florianópolis, órgão ligado ao catolicismo, regulamenta diferentes datas, para as comunidades, para que as mesmas não façam em uma única data todas as festas do Divino Espírito Santo em Florianópolis.

Nas cerimônias do Divino são notáveis algumas peculiaridades que são símbolos dessa folgança, como o bodo⁶ ofertados aos devotos. Segundo Lopes (2004), “essas festividades constavam faustosos, nos quais uma confraria procedia à distribuição de alimentos, num bodo aos pobres e desprotegidos.” (LOPES, 2004, p. 97)

Outra marca dessa tradição, é a “Folia do Divino”, cantoria entoada pelos praticantes do culto, como explana Alves (2000):

Nas festas do Divino Espírito Santo em Santa Catarina as ‘folias do ‘Divino’ ou ‘cantorias do Divino’ comandam o peditório, conduzem o cortejo, entram na igreja tocando e cantando” (ALVES, 2000, p. 438).

⁶ Bodo Comidas típicas doadas aos pobres.

Figura 2- Bandeira do Divino.



Fonte: Celso Martins, 2009.

A “Bandeira do Divino”, é símbolo de religiosidade e tradição, na solenidade do Divino Espírito Santo, momento em que o profano se agrega ao sagrado, a mesma é denominada de “Santo” pelos devotos, quando sai nas andanças que antecede a festa, entretanto, acontecem também essa passagem simbólica do Espírito Santo no mesmo bairro, a qual tem o intuito de angariar fundos, para os gastos do folguedo.

A coroa de prata é outra característica desse evento, a qual simboliza a monarquia lusitana. E que também sai com o peditório da bandeira, junto ao cetro imperial que a acompanha, conceito que veio com a cultura açoriana para ilha de Santa Catarina, além de que no Arquipélago do Açores, há muitos “Impérios do Divino”, onde são exibidas várias coroas na época do festejo do divino, essas edificações são direcionadas ao culto do mesmo.

Outro emblema que é bem significativo e que representa o Divino Espírito Santo é a esfinge da pombinha, a qual, na maioria das vezes, está tingida em tom branco, prata ou ouro. A mesma pode ser notada, na ponta do mastro da bandeira, do cetro imperial, entre outros objetos decorativos do festejo.

As rezas feitas em novenas, até então cantada e rezada em latim são marcas da religiosidade europeia trazida para essas instancias, todavia as rezas, ainda acontecem em Santo Antônio de Lisboa, denominada de Novena⁷ do Divino, atualmente ultrapassa mais de nove dias, entre bingos e comilanças, oferecidos por um ou mais devotos que pedem a novena em suas casas.

A corte imperial, é uma das mais fortes expressões da tradição do culto ao Divino Espírito Santo, em Santo Antônio de Lisboa, ícone que representa a soberania portuguesa, caracterizada pelos personagens do rei D. Dinis e da rainha D. Isabel e sua corte. Além de que, o cortejo imperial é a insígnia mais importante para este trabalho, pois, a vestimenta contextualizada nessa monografia, faz parte dos trajes da corte real dessa tradição, as quais remonta a épica história do par real lusitano.

O vestido roxo foi criado junto às demais vestimentas luxuosas, as quais foram elaboradas, para tal solenidade pentecostal. Por conseguinte, cada elemento festivo, tem uma função identitária e agregadora, pois não se realiza tal folgança sem esses paramentos, os quais tem a participação da comunidade para obtê-los, seja através de aluguel ou mesmo costurado pelos devotos.

O culto ao Espírito Santo, como já indicado, tem a participação da corte real, a mesma em Santo Antônio de Lisboa, já foi denominada em épocas passadas, pelos devotos, de “*espado espadim*”⁸. Além disso, a “família imperial”, se apresenta em dois ou três dias festivos.

Os dias de função da corte imperial em Santo Antônio de Lisboa são: sábado à noite a primeira apresentação; no domingo pela manhã temos a solenidade da “coroação do imperador”, segunda apresentação; e a terceira apresentação é domingo no final da tarde, momento da escolha do próximo festeiro do ano seguinte.

A tradição ao culto ao Divino Espírito Santo em Santo Antônio de Lisboa, não se tem registros documentais sobre a data de origem, o que se sabe são os comentários feitos pelos fiéis do culto, os quais relatam que chegou no distrito com os primeiros casais açorianos, a partir de 1748. Logo depois de dois séculos, cria-se o Vestido Roxo, para as ocasiões festivas do Divino nesse Distrito.

Sucedeu que depois de passar tanto tempo da realização dos primeiros festejos do Divino em Santo Antônio de Lisboa, quando

7 Nove dias de reza,

8 Não se sabe ao certo de onde surgiu tal codinome.

um dos políticos, catarinenses, residindo em Florianópolis, o então Deputado Federal, Senhor Esperidião Amim Helou Filho e sua esposa, os quais foram escolhidos para ser o casal imperial ou casal festeiros⁹ de 1980, os quais ajudaram a organizar a festa do Divino Espírito Santo no mesmo Distrito. Naquela ocasião, o casal mandou fazer duas coleções de trajes para presentear a matriz dessa localidade e também para ser usado na festividade na qual esse casal foi o casal imperial, pois o casal o qual traja essas indumentárias é chamado rei e rainha e não de imperador e imperatriz.

As duas coleções de indumentárias eram: roxo e branco para a noite, e tons prata e vermelho para uso diurno. Na qual, o vestido roxo, que é um dos vestuários do conjunto noturno, foi utilizado por uma jovem que está na figura 1 e 2, para personificar a Rainha Santa Isabel de Portugal.

A indumentária é um dos únicos remanescentes que ainda existe, desta ocasião, em Santo Antônio de Lisboa. Todavia foi com o uso dessa veste que fez com que a mesma se tornasse objeto de registro documental, o qual também ajuda a representar a tradição do folguedo do divino, vindo a ser também objeto evocativo da memória individual e coletiva, nesta localidade.

2.2 A indumentária como bem afetivo e construtora de memória.

Querer salvaguardar algo é dar atenção a um bem, por esse ter em si características como: simbologias, afetividades, estrutura física, enfim, elementos intrínsecos e extrínsecos no mesmo e que fez parte da vida de alguém ou de alguma sociedade.

O Vestido Roxo em si é só mais um traje como tantos outros que foi criado para a mesma tradição. Portanto, o que lhe dá o caráter relevante de ser estudado e conservado é a afetividade e o sentimento saudosista que os devotos do Divino possuem do mesmo e por ser único exemplar ainda existente da década de 1980, à vista disso, o mesmo, também tem função de objeto histórico, cultural e comemorativo, para a comunidade à qual pertence, pois é através desse vestuário que está representado um conjunto de informações

⁹ Por tradição buscam entre os moradores ou não, um casal que se dispõe a ajudar a realização da festa e represente, os quais podem ser chamados pelas duas denominações. Não podemos confundir o rei e a rainha da corte imperial com esse casal.

onde a história e a memória são fundamentais, para que o indumento têxtil sirva de registro documental.

Segundo Le Goff (1990), a palavra memória (*memini*). Vem do verbo *monere*, que significa “fazer recordar”, de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O que a vestimenta roxa traz às sociedades são esses sentidos: aviso de que o mesmo pertenceu ao Festejo do Divino, iluminação ao observá-lo de quem o usou, instrução sobre a importância da tradição do Divino para a comunidade a qual pertence, a quem possa vê-lo, analisá-lo e pesquisá-lo, entendendo o mesmo, como documento complexo de informações possuindo em si múltiplos símbolos de conexões e que estão diretamente ligados à questão da memória de uma cultura local.

Os sentidos acima descritos, também são expressos através de contos e “histórias” onde, o popular (comunidade), dá-lhe toda uma dimensão de sentimentos construindo assim a memória coletiva. Segundo Halbwachs (2004):

[...], nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (HALBWACHS, 2004. pp.26-34)

É através da memória coletiva que lembranças ressurgem evocando um passado. Todavia é a memória que serve de ligação entre esse passado e o presente. Com isso podemos afirmar que a indumentária roxa serve de ponte para recordar fatos memoráveis e extrair dados importantes da cultura local, entre outros universos que a mesma pode ser vista. Entretanto, são análises como essas que vêm reforçar a relevância que a veste possui, para conservá-la e salvaguardá-la.

Figura 3- Festa do Divino de 1980, em Santo Antônio de Lisboa.



Fonte: álbum de fotos de Esperidião Amim Helou Filho, 1980.

O Vestido Roxo é uma indumentária que pode ser exposta nos lugares de memória, que se propõe conservar, pesquisar e informar as pessoas, além disso, servir de objeto de glorificação. E é por meio desta roupa que conseguimos, por exemplo, traçar elos entre o culto do Divino e a vinda dos açorianos, na a Ilha de Santa Catarina ou modismos e a criação têxtil, enfim, há no traje diversos elementos que constrói diferentes narrativas. Como explana Ramos e Rios (2010):

[...], não importa se esse cultivo da memória segue a direção do nacionalismo ou do multiculturalismo, da glorificação de ditaduras ou da defesa dos direitos humanos, todas elas constroem sentidos sobre o passado, (RAMOS; RIOS, 2010, p.221).

O vestuário é um documento histórico que tem em si todo um conjunto de informações em sua estrutura e no contexto festivo pentecostal, porém, o objeto por si mesmo não tem suma importância e nem mesmo o folguedo para que o mesmo foi criado,

mas são as múltiplas análises que se extrai, quando se pesquisa o traje e também a vontade que a comunidade tem de lhe atribuir o valor que o faz ser um documento histórico e cultural.

O que antes, documentos históricos eram somente escritos, como livros, atas, cartas, enfim. Hoje o estudo da historiografia indica que os objetos têm em si elementos que possam ser analisados e servir de meio para fornecer dados. Segundo Cerri e Ferreira (2000):

Os questionamentos sobre o uso restrito e exclusivo de fontes escritas conduziu a investigação histórica a levar em consideração o uso de outras fontes documentais, aperfeiçoamento as várias formas de registros produzidos. (CERRI; FERREIRA, 2007, p.72).

3. Tipologias têxteis e elementos agregados da indumentária

3.1 O vestido roxo como “traje de cena”

Foi com a Idade Média onde o teatro começou a ganhar força dentro das igrejas europeias a partir do século XII, apoiado pelo catolicismo, o qual é denominado de Teatro Sacro, sua base ideológica relaciona-se com os motivos religiosos, segundo os historicistas seus primórdios tiveram relação com as festas natalinas, a páscoa, dia de comemoração sobre a vida de algum santo, enfim.

Os textos eram teatralizados pelos integrantes do clero, logo após os ritos da missa ou nas muitas procissões onde eram contados teatralmente sobre as passagens bíblicas, os milagres, os sacramentos, os mistérios, os sermões, a vida dos santos e os dramas litúrgicos, eram na sua maioria apresentados em latim. A igreja trouxe o teatro para dentro de sua instituição na tentativa de expor sua doutrina e atrair devotos para sua fé. Além disso, o mesmo se caracterizava com as relações históricas de dominação, a qual a Igreja Católica comungando com o modo filosófico medieval, no qual acreditava-se que Deus era o centro do mundo e que dominava todo o universo, ideologia conhecida como teocentrismo.

Com o passar do tempo o teatro medieval foi se ajustando às transformações e com isso teve que incluir temas que representassem também a vida humana e não só o sacro. Mesmo com as mudanças, a característica didática e moralista continuaram

a ser realizadas. Pois as encenações eram construídas para doutrinar e educar o povo na crença dos dogmas religiosos. Portugal e Espanha, nações as quais têm integrantes na formação da Festa do Divino, compartilhavam de tais conceitos é o que descreve Paul Zumthor (1993). O estudioso nos revela que diferentes monarcas, dentre eles de Aragão e também de Castela, compartilhavam de uma ideologia disseminada de que, as artes musicais, poéticas e teatrais, eram relevantes para que se mantivesse a boa ordem. E os lugares que forneciam tais apresentações, eram os templos cristãos.

Os espaços cênicos foram primeiramente dentro das igrejas, com o tempo passou-se para o adro¹⁰ das mesmas, chegando às praças e as ruas, um exemplo desses é a paixão de Cristo que até os dias de hoje é teatralizada em vários lugares onde o cristianismo existe. Porém se elencarmos ao fato de as peças teatrais contarem a vida dos santos, podemos então entender que a Festa do Divino Espírito Santo tem sua ligação com às encenações dos Teatros Sacros. Enfatiza Gassner: “O traço mais marcante do teatro medieval é que começou como uma comunhão na igreja e terminou como uma festa comunal.” (GASSNER, 1974, p.155).

Assim como o festejo que é a solenidade do Divino e tendo a corte imperial como montagem teatral sacra, onde a protagonista é uma Rainha canonizada pela igreja, no entanto, não deixa de ser uma encenação da vida de uma personagem religiosa que viveu na Idade Média e que representa a serva fiel e devota aos mistérios divinos cristãos, o que diferencia um pouco do Teatro Sacro é que apenas a corte imperial no Festejo do Divino, não possui oralidade, é silenciosa, mas interpreta por meio das formas de andar, de se portar, na maneira que se trajam, na maquiagem, enfim, a mesma não deixa de ser um espetáculo cênico.

Outra forma da corte imperial do Folguedo do Divino ser parecida com o teatro sacro é o espaço cênico que se utiliza, exemplo disso é a igreja dentro e fora; os ambientes públicos, como a frente das igrejas, nas praças, nas ruas. Outra semelhança é a personagem principal ser canonizada. Pois, segundo os pesquisadores do teatro sacro, buscou-se representar também a vida dos santos. Entretanto, a personagem real feminina da corte imperial a mesma que usa o vestido roxo como traje cênico, comunga com essa identificação.

¹⁰ Pátio que fica do lado externo em frente ou em torno de igrejas, e que pode ser descoberto e murado.

O vestido roxo é um traje que participou da construção cênica da corte imperial nas Festas do Divino Espírito Santo em Santo Antônio de Lisboa. Além disso, o mesmo foi elaborado para representar uma Santidade medieval nesta solenidade e, para entender melhor essa participação, será explicado brevemente como é forjado o festejo do Divino nos dias de solenidade neste Distrito.

A faustosa solenidade do Divino, tem como cenário as ruas de Santo Antônio de Lisboa, a corte imperial sai de alguma casa do bairro, pré-estabelecida pela organização do festejo e com a condescendência do inquilino, a qual é ornada com temas simbólicos do culto ao Espírito Santo. Tal moradia serve de “Império do Divino” ou “Teatro do Divino”.¹¹ Nos dias de saída da corte deste “império” podemos avistar em cortejo os personagens que são anteriormente escolhidos pelo casal festeiro, desde rei e a rainha até os demais integrantes, todos paramentados com indumentos feitos para a ocasião. Vê-se as meninas e moças com seus trajes elegantes, maquiadas, com penteados cuidadosamente elaborados e ornados com tiaras, arranjos de flores ou chapéu, as mesmas usam brincos e colares, todas aos pares com seus pajens que também se vestem com figurinos imitando trajes de época.

A jovem que representa a rainha traja-se com vestido devidamente bordado e com muito brilho, com anágua bem rodada debaixo da saia do traje, usando manto sempre com enfeites, bordados com temáticas em sua maioria com as insígnias do Divino Espírito Santo, a jovem usa em sua cabeça uma coroa maior que a das demais damas, a qual é mais opulenta e rebuscada, além disso, é embelezada com demais ornamentos como: brincos, colar, maquiagem, cabelos com penteado requintado, usando luvas e sapatos, quase sempre combinando com seu traje, sua vestimenta é diferenciada de todas as outras jovens, há mais refino, para ser perceber que se trata da personificação de uma rainha.

O personagem do rei, também se veste elegantemente, com trajes elaborados e bordados, usa um manto com temas lembrando os símbolos pentecostais, chapéu com penachos, luvas, espada de metal e botas ou sapatos dependendo o gosto de quem aluga tais trajes ou o faz.

Na composição do cortejo imperial, o rei e a rainha e demais integrantes, ao passear até a matriz, formam uma fila de pares

¹¹ Casa ou local onde a corte imperial de estabelece nos dias da festa do Divino Espírito Santo.

começando dos mais jovens até os mais velhos, entretanto, distingue-se do grupo uma ou mais damas levando cada qual sua almofada e a frente desta corte, três jovens como portas bandeiras,¹² uma ao lado da outra, as quais abrem passagem a corte imperial, cada porta bandeira leva consigo uma bandeira em mãos. Porém em alguns festejos, percebe-se meninos vestidos com roupas militares de época, com suas lanças, acompanhando a corte.

Junto a essa procissão vemos, também, os membros da Irmandade do Divino Espirito Santo¹³ da igreja local, todos adereçados de opas vermelhas, enfileirados, cada fileira do lado direito e do lado esquerdo da rua, como podemos observar a figura 4, carregando nas mãos, um tipo de vara, tendo na ponta vela acesa, é de costume que um dos integrantes da irmandade, conduz um cruzeiro de madeira nas mãos pelo meio da rua enfrente o séquito.

Logo atrás da corte imperial vem o casal imperador (festeiro), o par masculino com a coroa em mãos e o feminino com o cetro, atrás destes, o pároco ordinariamente paramentado e em seguida a banda de música escolhida para tal ocasião, finalizando a procissão com os devotos e demais público deste folguedo, todos seguindo o cortejo.

¹² Não há obrigatoriedade de serem três, pode haver mais portas bandeiras. Quem define a quantidade é a pessoa que organiza a corte.

¹³ Entidade religiosa, não governamental, sem fins lucrativos. Sua característica é promover e divulgar a fé e a tradição do culto Divino Espirito Santo.

Figura 4, Cortejo imperial, passeando nas ruas de Santo Antônio de Lisboa, com a Irmandade do D.E.S., casal festeiro, banda de música, pároco e povo.



Fonte: álbum de João de Deus Sartorato, 1982.

Nas ruas próximas do bairro, nos espaços fora e dentro da igreja e do salão paroquial há muitos ornamentos, como bandeiras ou faixas em cor branco e vermelho¹⁴. Há um local específico escolhido pela organização do folguedo que determina a construção temporária que também é chamado de Império, onde se põem dois tronos para o casal real sentar-se e envolta destes, cadeiras para os demais constituintes da corte acomodar-se. Além disso, dentro da igreja há toda uma preocupação com a decoração com: flores, velas, objetos símbolos decorativos do Divino Espírito Santo, sempre ao gosto da organização.

Também são postos no altar mor¹⁵ da igreja, dois tronos e vários assentos, tantos quantos são os integrantes do cortejo imperial, os mesmos servem de acomodação aos participantes.

¹⁴ Cores e símbolos do Divino Espírito Santo.

¹⁵ Espaço principal dentro de uma igreja, que se localiza num ponto oposto à porta de entrada.

Entretanto, foi para estas solenidades que o indumento roxo, em anos distintos, por três décadas de 1980 a 2009 teve sua participação.

Neste evento, nos dias de celebração¹⁶ das missas, junto aos festejos, é realizado entoada musicais, rezas e todo o rito religioso obrigatório, embasado na tradição pentecostal, as quais vieram da Europa e chegando aqui com os imigrantes açorianos católicos.

Se analisarmos todo esse contexto acima descrito podemos, observar que, toda essa pompa e circunstância, é na verdade uma teatralização onde se tem cenário, personagens e elementos de cena, onde se encena um episódio épico que aconteceu em Portugal no século XIV, segundo a história hagiográfica, onde o par real estava envolvido, o qual já foi citado neste trabalho.

O cenário é o bairro de Santo Antônio de Lisboa ou parte dele e a Igreja de Nossa Senhora das Necessidades serve de palco, onde os elementos cênicos são todas essas ostensivas decorações juntas com os objetos carregados ou usados pelos integrantes da corte imperial, e os “trajes de cena” são as vestimentas e os ornamentos utilizados pela corte. Então podemos nos referir ao vestido roxo como um “traje de cena”¹⁷, ou seja, uma vestimenta preparada para ajudar a compor a personagem da rainha em cena.

Se averiguarmos, há por meio dessa construção teatral sacra, toda uma vivência histórica onde as memórias são evidenciadas e as relações sociais se enveredam comunicam-se e se reconhecem como parte desta tradição. Além disso, todo esse conjunto de ideação está intrínseco e extrínseco no indumento, existe também, toda uma dinâmica, desde o porquê foi construído e até para quais eventos serviu, portanto, entende-se que é também por esses meios, que pessoas construíram seus conhecimentos, seja ele, tangível ou intangível. Analisando todas essas informações anteriormente descritas podemos indagar, porque salvaguardar um “traje de cena”? Quem pode nos responder é Viana, através de seus estudos sobre a preservação de trajes que serviram para a construção de personagem de teatro. Segundo Viana (2009):

¹⁶ Comemora-se atualmente a Festa do Divino em três ou demais dias, depende de como a organização do evento determina.

¹⁷ No Brasil é usado o codinome de “figurino”, para ocasião de cenas que envolve dança e qualquer tipo de encenação.

De forma muito direta, porque eles são documentos potenciais para a preservação da memória do teatro. O traje de cena, muitas vezes acidentalmente, é o único elemento que atravessa a história das representações teatrais. Acaba tornando-se o único testemunho material de uma determinada representação teatral. Com isso, muda seu status para “documento”. (VIANA, 2009, p.21).

A nomenclatura “traje de cena”, segundo Viana (2009) originou-se por meio dos especialistas do Museu do Traje em Lisboa, Portugal e quando um indumento que participou de algum trabalho cênico, seja ele musical, teatro, filme, balé, pantomima, enfim, a indumentária é caracterizada no documento de catalogação em terras lusitanas como “traje de cena”.

O vestido roxo, deve ser entendido além de registro documental da história e da memória, mas também como “traje de cena”, por ter sua presença em eventos que propiciaram episódios cênicos nas festas religiosas do Divino Espírito Santo, como vestimenta utilizada em um Auto¹⁸ da mesma festa. Além disso o vestuário participou de um desfile no carnaval local e que foi utilizado como roupa de porta bandeira de um bloco carnavalesco.

São essas representações em diferentes contextos que faz o indumento ter essa carga informacional, histórica, social e cultural, entendendo a relevância dos acontecimentos o qual fez parte, é importante que seja conservado e salvaguardado. Pois, é por meio deste vestuário que se pode, também, representar formas de cultivar a experiência do saber e do fazer de uma sociedade.

3.2 Técnicas construtiva da indumentária

Todo objeto precisa de atenção na hora de ser analisado e cada item é importante para que se faça corretamente a “conservação preventiva” e o tecido é um desses objetos que toda a atenção é imprescindível para uma boa averiguação. Porém, nos atentemos a dois tipos de fios: o de fibra natural que precisará de um tipo de controle e o tecido de fibra artificial, o qual necessitará de

¹⁸ Refere-se a participação do vestido roxo no Auto do Milagre do Divino (1991 a 2009).

outras formas de gestão. Todavia, os dois tipos de fiação necessitarão ser examinados por motivos comuns, como: épocas de uso, como e porque foi utilizado, tipos de manuseios, forma de iluminação, enfim, uma gama de informações que, estudadas, nos possam ser úteis, construindo dessa forma práticas seguras para o resguardo do indumento.

O *Lamê*, um dos tecidos do Vestido Roxo foi criado a partir de 1930 na França, sua trama foi composta de fios laminados sintéticos. Segundo o *site textileindustry* (2018). *Lamê* nome vindo do francês, quer dizer “adornos dourados e prateados”. O mesmo chegou no comércio brasileiro na década de 1930. O tecido em questão foi criado logo após a Revolução Industrial,¹⁹ junto a novas linhas de confecção.

A urdidura do algodão é feita de fibra natural. Outra trama característica da vestimenta roxa, Além disso, de acordo com cientistas, o domínio da cultura do algodão sucedeu há mais de 4.000 anos no Oriente e foi no Sul da Arábia onde temos os primeiros registros referentes à história da tecelagem do algodão, o mesmo está gravado no código de Manu, século VII a. C. do sânscrito, "Manu Smriti", essa inscrição é uma das partes da coleção dos livros brânicos²⁰.

Em outro ponto análises realizadas por estudiosos abordam que, na antiguidade, a Índia foi a principal nação asiática onde se cultivava o algodão e que o Egito no continente africano, junto ao Sudão, foram outros dois locais que promoveram tal cultura. O nome algodão é derivado do árabe, Al-qu Tum, pois foram esses povos que difundiram a cultura do algodão para todos os continentes.

Referindo-se ao ocidente, segundo os historiadores explanam que um dos primeiros registros sobre a confecção do algodão, surgiu com os povos Incas (Peru), os mesmos se utilizaram do cultivo do algodão, antes da Era Cristã.

O continente europeu tornou-se a região de maior expressão, quanto ao avanço da tecelagem com a flor do algodão. Porém, é a partir do século XVIII, com a modernidade, junto ao

¹⁹ Revolução na qual teve um conjunto de modificações que aconteceram nos países europeus entre os séculos XVIII e XIX. As características principais dessa revolução foram: a substituição do trabalho artesanal pelo assalariado e o uso das máquinas no processo industrial.

²⁰ Antiga legislação indiana.

desenvolvimento de novas máquinas industriais de fiar que a urdidura começou a reger o mercado mundial de fios e tecidos. Ademais, no Brasil com a vinda dos portugueses a partir de 1500, Introduziu-se o cultivo do algodoeiro e com isso chega junto com os colonos lusitanos à arte da fiação,

É relevante evidenciarmos que a produção têxtil, do “Ciclo do Algodão” no Brasil foi praticamente quase toda direcionada ao comércio externo, essencialmente para os mercados britânicos, os quais estavam no cume da “Revolução Industrial Inglesa”. Nesse ínterim a nação brasileira contou com o Estado do Maranhão que ficou sendo o maior produtor desse cultivo, seguido pelo Estado do Ceará. Atualmente temos como grande produtor algodoeiro, o Estado do Mato Grosso do Sul em Rondonópolis.

A trama intitulada de *Tafetá* vem de uma palavra persa “*Tafthah*”. Explanam os eruditos que surgiu no Irã²¹ nos meados do século XVI. Sua tecitura primaria vem da seda e do linho, logo depois urdida com lã de carneiro a mesma iniciou-se com tramas de fios luzentes e retos. O *Tafetá* é um dos tecidos que está agregado a uma das peças do vestido roxo²².

Com a industrialização têxtil em voga o *Tafetá* ganhou maior expressividade na Europa. Experiências científicas trouxeram novas maneiras de construir fios e, com isso, começou a ser urdido com fios sintéticos. O mesmo, com o tempo, evolui para tramas mais acetinadas, possuindo maior resistência e durabilidade, não se desgastando facilmente quando em contato com aditivos químicos, tipos: corantes e produtos de limpeza²³.

O *Tafetá* foi usado primeiramente por mulheres mais abastadas, atualmente é utilizado em forros de roupas de alfaiataria, em alguns cortes femininos industrializados como: blusas, camisas, saias, entre outros ou em utensílio decorativo como: fitas, almofadas, cortinas, enfim, é usado em diferentes produções.

A renda aplicada ao vestido roxo é feita de fios artificiais de moléculas de polímeros²⁴. Segundos o químico Jr Hage (1998) dita em seu livro, “Aspectos Históricos sobre o Desenvolvimento da Ciência e da Tecnologia de Polímeros”. O mesmo destaca sobre o

²¹ Antiga Pérsia

²² Forro de dentro do cinturão.

²³ Exceto que tenha na composição cloro em grande quantidade.

²⁴ São macromoléculas tanto naturais como artificiais, quando in natura são encontrados no algodão, na seda e em outros aditivos têxteis.

surgimento de tal macromolécula. Sendo assim a renda do vestuário tem como origem em uma das categorias dos polímeros, a mesma foi tingida em corante roxo e ornada numa linha ondulante com fios laminados em cor prata a qual tem em sua composição o poliéster²⁵ com lâminas de viscose. A poliamida ou polímero, foi inventado na década de 1930, sabendo dessa macromolécula Leo Baekeland inventa o *bakelit* que utiliza o polímero, material de composto sintético (1863-1944), tal produto químico é feito à base de petróleo, carvão e gás natural. Assim inventou-se o plástico, logo depois o poliéster.

O último tecido a explicar é o *Faillete* que se originou de outro tipo de urdidura chamada *Fille*, derivado do *Tafetá*, pode ser tanto de fibra sintética quanto natural, o mesmo produz um efeito canelado. Segundo Catellani “ Tecido muito usado em forro de peças na confecção, substituindo o cetim, é feito de fios cardados, com ligamento-tela. ” (CATELLANI, 2003).

Depois de relatarmos sobre os tecidos e suas formações químicas ou naturais, passamos então a comentar sobre o vestido roxo, o mesmo foi criado no intuito de representar uma rainha da Idade Média, porém a vestimenta não condiz em sua releitura com tal época, entretanto, não foi com essa preocupação que o mesmo foi criado.

O modelo é uma duplicata do vestuário feminino da Era Vitoriana, período em que Rainha Vitória (1819 a 1901) governou a Inglaterra entre 1837 a 1901, conhecido pela historiografia como Early Victórian. Eruditos explanam que nesta fase da história europeia (Era Vitoriana), os vestidos ganharam mais abertura de saia usando-se a *crinolina*.²⁶ Esse estilo de saia foi denominado “Saia Balão” o indumento tem as mesmas características desse estilo de saia. Os trajes femininos cobriam mais o corpo, as mangas eram mais bufantes. Assim como é o vestido roxo De acordo com o site Moda Histórica (2013): “A silhueta adotada a partir de 1830, [...] as mangas desceram até o pulso. A saia, de cônica passou a ser em formato arredondado” (modahistorica, 2013).

²⁵ Grupo de resinas sintéticas contendo ésteres em sua cadeia principal

²⁶ Tipo de armação, para dar volume às saias feita com crinas de cavalo e arame.

Figura 5- O vestido roxo.



Fonte: Felipe Andrade, 2018.

A trajetória da indumentária e seus usos têm aproximadamente 37 anos, foi utilizado em três décadas, em várias ocasiões nas Festas do Divino Espírito Santo, tendo o seu primeiro usufruto em 1980, ocasião na qual a jovem Jussara Gomes fez o primeiro emprego do indumento na Solenidade Pentecostal, como mostra a figura 1 e 3, a segunda aparição foi em 1982, quando Maristela Sartorato trajou o vestido roxo também na Festa do Divino em Santo Antônio de Lisboa ver figura 4, em 1983 no mesmo folguedo foi trajado por Alda Branco, 1990 Luiza Carolina Lorenz Neves o vestiu também para o Festejo do Divino e foi utilizado pela última vez em 2005 no Cortejo Imperial do Divino por Marilice da Rosa Martins, sem registro fotográfico,

Além de participar das ações religiosas na igreja, o mesmo foi aplicado no carnaval, como vestido de “Porta Bandeira” por Sueli Solto, não se tem informação sobre a data no qual participou de um grupo carnavalesco, denominado Avante e que também não foi possível ter o registro fotográfico desse momento e, por fim, teve

sua última aparição sendo utilizado em um Auto chamado de O Milagre do Divino, de autoria de Felipe Andrade, encenado na igreja de Nossa Senhora das Necessidades, tendo como uma das atrizes desse teatro, Mariana Iracema de Andrade, a qual protagonizou a personagem da rainha Santa Isabel de Portugal. Como está expresso na figura 6.

Figura 6- Os personagens: rei e a rainha no Auto do Milagre do Divino 2009.



Fonte: Celso Martins, 2009.

Porém todos os usos sociais nas quais a indumentária passou, fragilizaram ainda mais sua trama, danificaram-se alguns dos aviamentos costurados, desse modo, podemos perceber que o indumento foi utilizado sem nenhum cuidado e sem nenhuma consideração sobre a relevância histórica e objeto de memória que esse traje representa para a sociedade local e para os festejos ao qual foi criado.

Depois de narrar as diferentes maneiras de seus usos podemos agora expor de como é composta a estrutura física do vestido roxo, saber os tipos têxteis que o agrega e as partes que o mesmo é composto e para isso, foi tirada as metragens do indumento

por meio de uma fita métrica buscando assim entender com mais exatidão sobre a altura e a largura de cada item. O vestido tem: quatro (4) tipologias de tecidos: *Lamê*, Algodão, *Faille* e *Tafetá*, esse último inserido no corpo têxtil do lado de dentro do cinturão na década de 2000. À vista disso, o *Tafetá* foi agregado ao vestuário na tentativa de reforçar o *Lamê* e dando melhor sustentação para que o mesmo não sofresse nenhum tipo de rompimento. Observemos que a vestimenta se constitui de corpete, mangas, cinturão, saia e sobre saia como indica as figuras 8,9 e 10.

O corpete está compreendido na parte superior da indumentária (em *Lamê*). Sendo assim, na parte frontal do traje, mais especificamente no decote (estilo quadrado), contornando-o existem floreios bordados em lantejoulas e pedrarias, arrematando a borda do decote, há duas linhas de fita, fio prata, as quais, separadas uma da outra em (1) centímetro largura. Além disso, na parte de traz do corpete foi costurado um *zíper* (material sintético), saindo da parte de traz da gola e finalizando até abaixo da cintura do vestido.

Figura 7- O corpete e as mangas bufantes do vestido roxo.

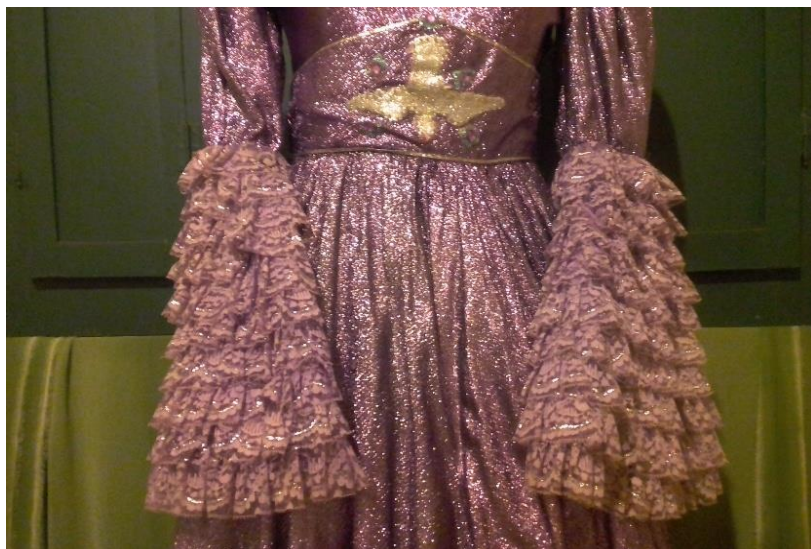


Fonte: Felipe Andrade, 2018.

A Manga Bufante, segundo os estudiosos, foi utilizada a partir dos meados do século XIX, Era Vitoriana, quando a moda sofreu novas interferências e com isso tornando-se mais rebuscada.

As mangas bufantes do traje roxo foram costuradas a partir dos ombros indo até os cotovelos (em *Lamê*), iniciando do cotovelo e finalizando no pulso com a manga *flagre* (alargamento) ou “Boca de Sino”. Estilo que foi criado nos anos 1970 para melhor facilitar o movimento dos braços. Nas mesmas foram aplicadas várias camadas de renda sintética, dando a ideia de babado, as quais podemos também notar na barra da saia de dentro do vestido. Contabiliza-se dez voltas de renda na circunferência da manga, como podemos observar na figura 8. Todas as dez voltas de renda estão pregadas no *Tafetá* roxo claro e que serve de forro da manga.

Figura 8- As mangas do vestido roxo.



Fonte: Felipe Andrade, 2018.

O cinturão aplicado na década de 2000 foi um elemento agregador para que o vestido não viesse a romper. Por ter na saia quantidade maior de tecidos e com isso o peso da mesma estava pressionando demais a parte de cima do corpo do vestido, por isso, foi realizada tal intervenção, por conta de seus usos em diferentes

ocasiões, com isso a trama necessitou de reparos urgentes, interferindo em sua forma original.

O cinturão situa-se entre a parte de cima do corpete e a parte de baixo na saia. Sendo que o mesmo é feito em *Lamê* e forrado com *Failete*, sua estrutura é compreendida assim: a parte frontal possui 13 centímetros de altura e vai diminuindo gradativamente, até o fechamento na parte de traz em 7 centímetros e possuindo uma circunferência de 87 centímetros.

No cinturão podemos destacar os enfeites que se localiza na base frontal, na qual foi estilizada uma espécie de “ponta”, a qual se situa entre as duas costuras laterais do peito no corpete, onde foi ornada com uma pomba estilizada de asas abertas, em tecido *Lamê* prata. Sendo assim, a insígnia é bordada nas extremidades entre as asas e também próximos às mesmas, com lantejoulas, missangas e pedrarias. Em toda a barra do cós há uma fita prateada costurada tanto na parte de baixo do cinturão quanto na de cima do mesmo, finalizando na ponta direita do cinto, como indica a figura 8, além disso pelo lado de dentro, 3 colchetes de ganchos niquelado nº 1 estão fixados com linha sintética para juntar as duas extremidades do cinturão.

A altura do vestido é de 1 metro e 68 centímetros, entretanto, da cintura para baixo contamos com duas saias, a de *Lamê* e a de algodão. As quais vamos nomear de saia e sobre saia. A saia em *Lamê*, mede 1 metro e 86 centímetros de circunferência, foi franzida e pregada à cintura do corpete e 83 centímetros de altura, saindo da cintura até a barra da mesma, onde foram talhadas ondulações, na qual está fantasiando um galardão em cor prata, pontilhado de lantejola.

A sob saia: segunda saia ou saia de dentro, foi feita de algodão, sendo maior que a primeira, a mesma tem 1 metro de altura, contando com a bainha, sua largura (roda) compõe-se de 1 metro e 88 centímetros. Desses um metro de altura, 32 centímetros estão ocupados com 10 babados em renda anti natural. Sendo que, a segunda saia serve também de forro para o primeiro saíote.

Figura 9- Sob saia do vestido roxo.



Fonte: Felipe Andrade, 2018.

É perceptível a presença de objetos que estão agregados à indumentária, como lantejoulas, linhas, missangas, pedrarias e fitas, as quais foram introduzidas no indumento na década de 1990. De outro lado, na parte de trás tem: o zíper, o colchete de gancho.

A renda é um elemento costurado na época em que o mesmo foi criado, quanto à tintura não se sabe a época do tingimento no tecido. Cada item é originado de um momento histórico, com isso faremos uma síntese de cada um desses componentes, na tentativa de salientar a origem de cada gênero de adorno e sua importância como registro de um momento, tanto para a história do indumento, quanto para a história sociocultural de uma época.

Comêssemos pela lantejoula ou *lentejoula*, sua etimologia vem do latim *lentícula*, variante do nome lentilha. Sendo um enfeite esférico com um pequeno furo no centro, essa estrutura a faz diferenciar-se do *Paetê*, este pode ser de qualquer formato e ter o orifício em qualquer ponto de sua base. Segundo o *site* de moda *paineisflicker* (2016), a lantejoula tem sua origem vinculada na civilização egípcia, quando Faraós e sua corte usavam filetes de

metal entre outros materiais para criar seus objetos de ornamentação, com o tempo a mesma foi sendo utilizada pelos nobres em seus aparatos. Entretanto a partir de 1940 estilistas renomados incorporaram em suas coleções tal material. Atualmente a indústria têxtil, também reforça essa prática em seu repertório de modelos. Analisemos tais itens do bordado na figura 10.

Figura 10- O bordado.



Fonte, Felipe Andrade, 2018.

Pezzolo em sua obra “Tecidos. História, Tramas, Tipos e Usos” (2013), comenta, sobre o manuseio da linha na antiguidade, como o homem inventou fios que juntavam peças, sejam elas de pano, de couro ou qualquer outro material, ao longo das Eras. Desta mesma forma, com a industrialização têxtil, foi possível chegar até o feito presente nas diferentes coseduras do vestido roxo. Em 1980, o mesmo foi costurado com fio de algodão, o qual constitui maior parte da costura original. A linha sintética foi introduzida após algumas interferências na década de 2000, situando-se na gola, nos bordados e no cinturão fixando-os ao indumento, tendo a menor parcela da costura.

Analisemos que, para ligar a lantejola ao tecido, aplicaram-se “*missangas*”. Segundo o Dicionário *On Line* de Português (2009), Pode ter sua origem no quimbundo *misanga*, plural de *musanga*, ou no tetense *maussanga*” (duvidas.dicio.com.br.2009). O adorno agregado ao vestido é feito de vidrilho, plástico.

Na década de 1912, surgiu o mecanismo de abrir e fechar com cremalheira (*zíper*), tendo como criador, segundo o *Site* Revista Mundo Estranho (2011), o engenheiro elétrico nascido na Suécia, *Gideon Sundback*, criou este artefato nos Estados Unidos da América, o nome *Zipper* só veio a ser adicionado ao objeto de fecho de correr por conta da invenção de um norte americano B.F. Goodrich, o qual criou em 1923 uma bota com tal mecanismo, a mesma se denominou *Zipper Boots* (bota zíper). Deste então as fabricas do vestuário adotaram este produto. Variando de tamanhos, cores e nomenclatura, a do traje é denominado *Zipper* invisível.

Prender, segurar, atar, é a função do colchete de gancho, embutidos no cinturão da vestimenta, o mesmo é de metal niquelado (que contem níquel). Com o tempo para segurar uma parte a outra de trajes ou de outros objetos que precisassem ser fechados, criaram-se ganchos para esse uso, uma ideia de colchete de gancho que se aproxima a esses, no relato do *Site* Guiadoscuriosos (2017):

Os alfinetes retos já eram usados pelos sumérios, mas uma ideia simples e genial o aperfeiçoou. Ele foi dobrado e teve sua ponta protegida e presa a um aro (guiadoscuriosos,2017).

O traçar de linha gerou tramas e assim, originou-se a renda de fibra natural, que elaborou formas e tipos. Historicamente não se pode definir como e nem onde surgiram os primeiros tipos de rendas, porém sabe-se que há duas práticas de fazer rendas artesanalmente: a de bilro e a de agulhas. Temos uma terceira mais atual que é a renda feita em tear mecânico, em sua maioria, feita com fibra sintética. Pois foi com a descoberta de fibras sintéticas na Europa e Estados Unidos da América e também a criação de novos maquinários de urdir, que surgiu este novo conceito de renda anti natural, tipo de renda aplicada no vestido roxo.

Fitas de tecido, são usadas para diversos fins, no percurso da história da humanidade, do sagrado ao profano, das mais opulentas às mais singelas fitas, em variados tipos de tecidos em diversas cores são agregadas ao mundo têxtil. Expõem os pesquisadores que

primeiro surgiram às fitas de tecido natural, como a seda, o linho, o veludo, entre outras tipologias naturais. Ao passar do tempo com a indústria têxtil admitindo em suas produções o material sintético, fez com que variantes fitas de tecido sintético foram despontando, com diversos fins e efeitos, um deles é a fita fio prata sintético, usado na decoração do vestido roxo.

Pedrarias foram usadas em adereços, como colares, coroas, pulseiras em tempos remotos e também em outras práticas como adornos em roupas, sejam elas em estado bruto ou polidas, feitas de gema natural ou sintéticas. Argumenta Gola (2008):

[...] uma das primeiras características da joia, ao servir-se de materiais preciosos, metais e pedrarias (ou ao tentar imitá-los). E essa característica faz com que a joia possa ser um artefato portador de significativo valor estético, ou seja, de valores embelezadores na época em que foi realizada. (GOLA, 2008 p.18).

O tecido é um produto humano, mas a cor pode ser originada pela natureza, como pode ser também gerada pelo homem. Se a tecelagem enveredou pelo tempo até chegar ao nosso cotidiano, a tintura não fugiu à regra. O primata observou em seu redor e notou que havia abundância de cores e tons na natureza, e que riscando pedras de diferentes tons, cascas de árvores, diferentes argilas, em algo sólido, colorindo-o entendeu o poder que havia em extrair tinta de materiais diversos para colorar seus desenhos e escritos. Foi então, testando o uso de elementos colorantes, que o levou ao tingimento têxtil. Interpela Fiadeiro (1993):

[...] Julga-se que a pratica de tingimento já existia na China em 3.000 anos A.C., como o demonstra um regulamento hierárquico do tempo das primeiras dinastias que estabelecia a cor amarela para as vestimentas do Imperador e da Imperatriz, a cor roxa para as outras damas da família imperial, [...] (FIADEIRO, 1993, p.10).

Com o passar do tempo o homem descobriu diferentes formas de tingir seus utensílios têxteis, começando com produtos naturais até chegar ao tingimento sintético, o qual proporcionando fibras com cores mais firmes e duráveis. Foi por meio de processos antinaturais que o vestido roxo foi pigmentado.

4. Estratégias para evitar a deterioração do vestuário.

4.1 Preservar para que, para quem? Eis a questão.

Antes que comecemos a assimilar o porquê preservar, apliquemo-nos a analisar o que é um bem cultural. Enveredando pelo contexto histórico, quando começou a busca pelo sentido da palavra patrimônio e bens culturais. Além do que, foi ao decorrer da história humana que se buscou definir padrões sobre o que são “bens culturais”. Análises de estudiosos nos orientam para que possamos entender a origem do termo “bem cultural”. Contextualiza Feitosa (20015):

O valor atribuído ao patrimônio cultural tem origem remota, impulsionado, certamente, pelo conjunto de ideias que nortearam a Revolução Francesa. Terá sido a partir dela que o patrimônio privado, indicativo, portanto, da propriedade individual, sobretudo da nobreza, estendeu-se para todo o grupo social. (FEITOSA, 2015, p.4).

O nome patrimônio vem do latim *patrimonium* (*patri*, pai +, *monium*, recebido) que é a herança doada do pai para os filhos (as). Porém, com o passar do tempo esse significado foi sendo alterado entendendo-se como forma de agrupamento de bens, benefícios e obrigações de uma instituição.

Patrimônio Cultural é o saber criar, o saber fazer de uma sociedade, todos os bens aprendidos que se compõe de materialidade e imaterialidade por uma cultura, como elucida Ferreira (1986):

No sentido amplo, temos como referência a definição do Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, a saber: “um bem, material ou não, significativo como produto e

testemunho de tradição artística e histórica, ou como manifestação da dinâmica cultural de um povo ou de uma região (FERREIRA, 1986, p. 247),

Não podemos fazer com que todos os bens materiais ou imateriais sejam salvaguardados, isso seria impossível, porém podemos definir os quais possam dar representatividade para uma determinada cultura, no caso o “Vestido Roxo” é um dos indumentos escolhidos que, tem o poder de proporcionar à comunidade, através do culto ao Divino, a representatividade que a mesma merece, pois o indumento possui em si características que realçam a memória coletiva, conecta-se com o fazer dos Folguedos do Divino, mas também, contextualiza a época, a moda, a tipologia de tecidos e a “diáspora açoriana” no sul do Brasil. Entretanto as possibilidades de extrair informações do mesmo são múltiplas, servindo para diferentes pesquisas.

O Brasil começou a se preocupar com a preservação de seus bens patrimoniais, dando aos mesmos, significativas condições de armazenamento. Pesquisadores como: museólogos, antropólogos, folcloristas, arquitetos, historiadores, entre outros, começaram a pensar nas deficiências que havia nos lugares de memória, principalmente, sobre a forma que eram feitas a salva guarda dos acervos. Além de que, os estudiosos já se atualizavam com que o mundo se atentava para as práticas de conservar seus bens culturais,

A preocupação brasileira, não era somente com os objetos os quais eram conceituados como importantes para a identidade nacional, difundidos pela elite dominante, mas com o que o país produzia de mais genuíno culturalmente pelas diferentes classes sociais. Além disso, estudiosos começaram a se preocupar também, com o zelo dos espaços naturais, pois, era uma nova categoria entendida como bem de uma sociedade. Como está descrito no Decreto Federal (1937):

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interêsse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou

artístico. (Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937).

Segundo no *site* do IPHAN (2014), atualmente os bens materiais são regulados no inventário nos livros de tombo e os bens intangíveis são protocolados nos livros de registro. Os de tombo são concebidos em 4 obras: Arqueológico, Etnológico e Paisagístico; Histórico; Belas Artes e Artes Aplicadas. Além desses, tem os livros de registro, que são mais 4: dos Saberes; das Celebrações; das Formas de Expressão; dos Lugares. Contando os livros de tombo e os de registro temos 8 livros os mesmos ficam na competência do Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico e Natural (IPHAN), entidade brasileira que têm o poder de registrar e tomar, diante da análise, os bens que são escolhidos ou direcionados a tais procedimentos legais, estando dentro dessas categorias patrimônios: cultural, histórico e natural.

O que devemos entender por bens tangíveis? É tudo que se tenha um corpo físico, exemplo: mobília, utensílios, obras de arte, vestuários, etc. e bem intangível? É o que não pode ser tocado, mas existe e que o homem inventou, exemplos: lendas, histórias, festas, danças, música, enfim, todo o saber e o fazer e não o produto feito. Segundo Reisewitz (2004), na década de 1988, depois da ratificação da Carta Magna Brasileira²⁷ a ideia de patrimônio começou a ser aprimorada, elencando mudanças sobre o que de fato podia ser considerado patrimônio material e imaterial.

O conhecimento do saber, o modo como são feitos os objetos, expressões artísticas e culturais, são itens que necessitaram serem reconhecidos como: “patrimônio intangível”, é o caso da Festa do Divino Espírito Santo em Florianópolis, a mesma foi registrada como Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Santa Catarina, compreendida na Lei Estadual nº 15.731/2012. E por sua vez, o vestido roxo, que é um bem tangível, faz parte dos bens que estão concatenados a essa tradição, porém o mesmo individualmente não foi contemplado em nenhuma lei patrimonial ainda.

Sendo o vestido roxo um bem tangível e a prática de construção do mesmo intangível. Começamos então a enveredar sobre como conservar o vestido roxo para que tais características anteriormente explanadas não se perca. Há no mesmo, dois tipos de

²⁷ Constituição do Brasil

fios, os quais dão origem aos tecidos do indumento, temos os sintéticos que são mais duráveis à passagem do tempo, tanto na cor quanto na fibra e os fios naturais que são mais suscetíveis a deterioração do tempo. Mas isso não descarta que diferentes temperaturas, climas, usos, manuseios, assim como a iluminação, as pragas e sujidades, entre outras contaminações, impeçam de afetá-los. Ademais são necessárias ações concretas para amenizar a estagnação dos tipos têxteis, mesmo sabendo a diferença tipológica das tramas dos quais são feitos. Além de que, sabemos que é impossível os mesmos durarem infinitamente.

A palavra preservar vem do latim *praeservare*, tudo aquilo que precisa ser abrigado, recolhido a não sofrer danos algum. Por conseguinte a palavra “preservação” é a união de duas radicais “preservar + ação”. Referindo-se ao desempenho de acondicionar. Segundo o Dicionário On Line da Língua Portuguesa: “Estado do que não se altera por influência do tempo, das intempéries. ” (Dicio.com.br.2009). Percebemos que a ação de preservar é entendida como forma de cultivar o máximo possível da originalidade de um bem.

Com a intenção de que os acervos pudessem ser salvaguardados por um longo tempo, ações foram pensadas, observando a característica física de cada item, a forma de manuseá-los, a exposição em diferentes tipos de raios luminosos, assim como, as diferentes temperaturas, as formas de higienização, até os espaços dentro e fora das instituições que possibilitem proporcionar um bom resguardo. Pois, a ação de conservar preventivamente um bem está na competência de tomar precauções, minimizando a ação do tempo e do espaço sobre o mesmo.

Ainda não se esgotaram os questionamentos sobre o que e como preservar objetos de acervos, mas tentar responder sobre o que já foi estudado será um dos objetivos dessa monografia tendo como exemplo o vestido roxo e para informarmos melhor sobre essas indagações vamos trazer ao contexto duas questões que são relevantes, a primeira é: Para que conservar? Segundo os preservacionistas, conservamos para que artefatos não se assolem facilmente, com isso, preservamos também características culturais, geológicas, históricas, científicas que transpassam o conceito de guardar para se exhibir. Pois cada elemento existente em um bem tem sua relevância. Além disso, é através de elementos calcados nos objetos que, quando analisados desde a sua forma a seus diversos usos é que sabemos muito de como uma cultura utilizou os mesmos.

E para quem se deve preservar? Segunda questão: Cuidar de bens em um acervo é criar meios para que no futuro os mesmos sejam observados, visitados, pesquisados, enfim e que não somente nós tenhamos esse privilégio, mas pessoas de diferentes etnias e diferentes núcleos sociais possam conhecer tais bens, nos lugares de memória, além disso, os mesmos tenham o potencial de identificar praticas socioculturais, agindo cognitivamente passado, presente e futuro. Além do que, um objeto não deve ser entendido somente como artefato para alguém ou grupo possa conhecer, mas também como elemento de questionamentos, de entretenimento, de glorificação e conector de esferas para diferentes meios científicos e sociais, buscando assim, entender os usos públicos que o bem foi capaz de desenvolver e os meios informativos que o mesmo pode comunicar.

Preservamos o indumento para ter todas as características intrínsecas e extrínsecas conservadas e também preservamos para que visitantes de diversos cunhos sociais possam vê-lo, pesquisá-lo, e por meio deste ter informações sobre seu uso, seu estilo, a sociedade a qual faz parte, à época que foi feito e para que foi feito, conhecer as tipologias têxteis, as de aviamentos e como objeto de conexão da tradição do Festa do Divino Espirito Santo.

Sabemos que fica impossível guardar tudo que se produz ou que existe naturalmente e para isso precisamos escolher artefatos que traduzam o afeto, a importância histórica, cultural, natural, enfim, que tenha em si sentidos tanto de identidade e de conexão com as pessoas, através de dispositivos análogos com alguma cultura ou diferentes coletividades. É também por estas relevâncias que é interessante preservar o vestido roxo. E para isso precisamos de lugares que nos auxiliam na preservação, pois foi com esse intuito que logo após a segunda guerra mundial os museus se voltaram para tal função.

Os Museus preocupados com suas coleções, após a Segunda Guerra Mundial, necessitaram buscar meios eficazes que conservassem os bens neles guardados, já não se atentavam somente com o acúmulo, mas, como poderiam dar longevidade aos artefatos que os mesmos dispunham. Comenta Tostes (2005):

[...] após o término da guerra, com os graves problemas socioeconômicos que os países enfrentavam, os museus tiveram que passar a exibir novas práticas como também definir

novos critérios para as condições ideais de conservação. (TOSTES, 2005, pp.78,79).

Profissionais ligados aos Museus no Brasil observando que as intuições brasileiras assim como em vários lugares do mundo, no pós-guerra, deparavam-se com a qualidade física dos objetos nas instituições de memória, de como seus acervos precisavam ser melhor acondicionados, para não se degradarem, entendendo tais necessidades foram buscar soluções através de pesquisas técnicas e científicas, sobre os meios ideais para resguardar seus bens, principalmente no que dizia respeito à vestimentas têxteis. Além do que, já havia a preocupação em como o tecido poderia servir como objeto de registro de uma sociedade e época. Como explana, Paula (2006):

As coleções museológicas brasileiras com tecidos formaram-se seguindo os receituários internacionais vigentes para os museus a partir de meados do século XIX. (PAULA,2006, p.1.)

Há no Brasil referências de instituições museais que têm em seu acervo coleções de indumentária têxteis, uma dessas instituições é o Museu da Baronesa, localizado em Pelotas, Rio grande do Sul e outra é o Museu do Ipiranga, que fica na região São Paulo capital, todavia, se pesquisarmos quais locais de memória resguardam vestimentas têxteis, vamos verificar que são poucas as instituições no Brasil, há bibliografias que relatam sobre os Museus, suas pesquisas na área têxtil, porém ainda são poucas as abordagens. Mesmo entendendo que a Museologia como ciência aplicada acontece no Brasil desde a segunda década do século XX. Mas que pouco de discute sobre salva guarda e conservação têxtil no território brasileiro.

Os estudos museológicos no Brasil remetem aos anos de 1932, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Vindo a ser a primeira na América Latina a ter a graduação em Museologia. Segundo o *site* 4unirio (2017):

A idéia de um Curso de Museus remonta à criação do Museu Histórico Nacional – MHN, idealizado por Gustavo Dodt Barroso, político e escritor cearense, membro da Academia Brasileira de Letras, [...] (4unirio,2017).

A partir dos meados do século XX, políticas conservacionistas foram introduzidas nos Museus, e com elas, novos questionamentos surgiram sobre como poderiam cada vez mais intervir, para o melhoramento efetivo em conservação e proteção dos bens nos lugares de memória. Entendendo a salvaguarda como uma complexa estrutura de gestão e de administração e dentro dessa “estrutura” é relevante perceber todas as modalidades que transitam nos espaços de memória, desde os funcionários que constroem ou reformam tais instituições, aos que cuidam da limpeza e da segurança predial. É analisando por partes, área por área e depois concatenando as partes para entender o todo, que os trabalhos se interligam e juntos tendem a uma boa logística, tanto na área da conservação, quanto na de administração e na de gestão do órgão.

Se uma função dentro dos órgãos ligados à conservação da memória não estiver sendo bem direcionada, pode trazer danos e comprometer as demais práticas nas instituições museológicas. Descreve Guichen (1995):

[...], ao aperceber-se dos problemas causados pela instalação sistemática de climatização nas galerias de exposição, Gary Thomson demonstrou a importância de controlar o meio ambiente que rodeia as coleções [...]. (GUICHEN, 1995, p.5)

Depois que as deficiências no que se refere ao controle funcional de um espaço museal, começaram a ser pesquisadas e novas práticas foram geridas, principalmente a de acondicionamento, época que surgiu a nomenclatura, “conservação preventiva”, que é o conjunto de práticas que até os dias de hoje ainda são debatidas por estudiosos. Porém, foi Gael de Guichen, químico britânico o primeiro a empregar tal terminologia como forma de fornecer subsídios que proporcionassem a longevidade de utensílios. Segundo Guichen (2012):

Onde ontem se viam objetos, hoje devem ser vistas coleções. Onde se viam depósitos, devem ser vistos edifícios. Onde se pensava em dias, agora se deve pensar em anos. Onde se via uma pessoa, devem ser vistas equipes. Onde se via uma despesa de curto prazo, deve-se ver um investimento de longo prazo. Onde

se mostram ações cotidianas, devem ser vistos programas e prioridades. A conservação preventiva significa assegurar a sobrevida das coleções (GUICHEN, 2012).

Se a “conservação preventiva” é um conjunto de práticas, sendo assim, é necessário que cada órgão (Museus e afins) de salva guarda, devem executa-las pensando sempre na particularidade de cada instituição, pois cada qual tem seu modo característico de ser e de como agir preventivamente.

Há inúmeros institutos de memória no Brasil. Confirma o ex-presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Angelo Oswaldo de Araújo Santos, através do *site* Folha Uol (2013) “O Brasil tem 3.300 museus e precisa de mais”, (folha.uol.com.br.).

O controle de salva guarda não está somente no ato do resguardo, mas na forma que é feita a documentação museológica de cada instituição, pois o fato, dos artefatos estarem bem documentados revela toda uma preocupação com a manutenção. Além de que, um objeto para estar em posse de Museus ou Pontos de Memórias, necessita ser questionado desde a aquisição da peça, passando pelo tipo de missão do órgão que o defende, entretanto, o primeiro passo de uma ideal “conservação preventiva” e salvaguarda é antes uma boa gestão documental. Segundo Padilha: “Cabe ressaltar que essa documentação possui essencialmente o objetivo de organizar e de possibilitar a recuperação da informação contida em seu acervo” (PADILHA, 2014, p.35). Além disso podemos, através da documentação, saber de onde veio um objeto e a região e cultura ao qual pertenceu. Sabendo disso teremos a possibilidade de analisar melhor esse objeto.

Observemos a Ilha de Santa Catarina, na qual o vestuário roxo se encontra. Sabendo que se localizava nessa região poderemos estabelecer meios de análises compreendendo os diferentes climas e as nuances de temperaturas que existe anualmente nesta área geográfica, além de que, temos o mar ao redor que emana sal por via da brisa marítima e, se averiguarmos os efeitos que a mesma causa na deterioração de acervos, nos trará possíveis informações que serão úteis na forma de preservação e na melhor maneira de fazer a documentação.

Entretanto, para uma boa averiguação, que correspondem a uma adequada “conservação preventiva”, é necessário, também, profissionais habilitados, cientificamente e tecnicamente, sempre

com o intuito de trazer relevantes diagnósticos para a área da conservação.

Começamos a contextualizar de fato, sobre o nosso estudo de caso que é o Vestido Roxo, entendemos que para a sua total preservação e acondicionamento, precisamos analisá-lo, conhecendo bem sua forma física, averiguando cada item, percebendo nos mesmos, características que nos tragam informações relevantes a um bom diagnóstico. Ademais a observância deve ser compreendida, desde seu talho original, até aquisições que foram costuradas no mesmo, com o passar do tempo, mas não somente, sua estrutura tem que ser passível de análises e sim todo o complexo institucional na qual o mesmo futuramente pode vir a ser acondicionado.

A “conservação preventiva” nos espaços de memória é de suma relevância, pois, vem oferecer ferramentas que possibilitarão efetivas ações de proteção, além de que, a importância histórica, cultural e identitária que esse tipo de objeto têxtil possui, também estarão sendo resguardadas junto às conexões estruturais que no mesmo está concatenado. E que será possível à elucidação, por agentes detentores do saber técnico e científico museológico. Alude Guichen (1995):

[...] a conservação preventiva pode ser entendida como o conjunto de ações destinadas a assegurar a salvaguarda (ou a aumentar a esperança de vida) de uma coleção, ou de um objeto. A sua aplicação prática pressupõe seis qualidades que o ser humano possui e que, conjugadas com o conhecimento científico e a experiência profissional, lhe permitem atuar de modo correto: senso comum, memória, intuição, imaginação, razão e ética. (GUICHEN, 1995, p.4).

Florianópolis não conta com um espaço de preservação e salva guarda público ou mesmo privado, onde se contextualize elementos como: tipos têxteis, o culto ao Divino, a cultura açoriana, a moda e estilos de época, a não ser, o Núcleo de Estudos Açorianos (NEA), que se localiza na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no Centro de Filosofia e Ciências Humanas, próximo ao Museu de Arqueologia e Etnografia (MarquE). Possuído em seu acervo, algumas indumentárias que foram doados, originadas da Festa do Divino Espírito Santo. Além desse, temos também a Teciteca da

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Onde se encontra resguardados tipologias têxteis, esse espaço existe, porque a instituição oferece a graduação de Moda, tais lugares anteriormente explanados não oferecem meios necessários a uma ideal preservação, segundo os mesmos.

Além do que, temos em Florianópolis no passar do tempo histórico, períodos que constam sobre o plantio do algodão, como explana o site Manezinhodailha (2017), “1754 um edital do governador obriga todos os colonos que tiverem mais de cem braças de terra lavráveis a cultivar algodão.” (Manezinhodailha.com.br.2017). Além disso, temos as rendas de bilro, tradição cultural dessa região, a feitura de vários trajes típicos de diferentes culturas. Enfim, toda uma abrangência histórica a qual, revela a capital catarinense como polo de manufatura têxtil e de modelagem, para diversos fins.

É necessário que políticas públicas se incubem de direcionar espaços de custódia e salva guarda, específicos para objetos têxteis, pois serão dificultosos artefatos como o vestido roxo não serem mantidos em circunstâncias favoráveis a um bom acondicionamento, sem ter instituições preocupadas com a história da cultura têxtil da Ilha de Santa Catarina. Pois, se no futuro vier a ter esse espaço na capital catarinense, que seja um Memorial ou até mesmo um Museu, que resguarde acervos da cultura local, então o vestido roxo poderá ser doado, para que possa ser salvaguardado neste local.

O futuro do vestuário para não se degradar e findar precisa de um local que o proteja, pois, o mesmo já não é mais usado para fins cênicos e sendo doado para um local de memória terá as características intrínsecas e extrínsecas resguardadas e pesquisadas, o mesmo será musealizado, deixando de ter seu uso como vestimenta e passando a ser objeto de acervo.

4.2 Propostas para a conservação preventiva do indumento roxo.

Todas as informações que podemos extrair de um objeto como o vestido roxo, é necessário para compreendermos a relação entre a cultura que o traje representa e o fato do mesmo ser registro de informação e de comunicação e para que possamos extrair referências e interlocução do mesmo, precisamos preservá-lo em toda sua integridade física, pois quanto mais original de como foi elaborado e consecutivamente resguardado, será capaz de ser

estudado, exibido e sendo artefato de informação, por todo tempo de existência que o mesmo tiver. Defende Paula (2006):

Estudar tecidos depende, antes de tudo, da sobrevivência por séculos daqueles materiais naturalmente propensos à deterioração e criados para serem usados e descartados. Estudá-los significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário. (PAULA, 2006, p.77).

O tecido *Lamê bali*, atualmente presente no traje contextualizado, é da década de 1980. Entretanto a descrição do mesmo é: tecido liso utiliza em sua trama fios metálico e algodão. Todavia, existem agentes danificadores de tecidos como: fungos, bactérias e traças, baratas e ratos. Essas pragas podem corroer os fios deixando-os fracos ou mesmo partidos, o que pode causar rasgos, ou também, propiciar manchas irreparáveis.

Ataques de qualquer natureza podem acontecer com os demais tecidos que constitui o vestido roxo, cujo material é de poliéster, além desse, o mesmo é urdido em algodão por ser de fibra natural precisa ser bem cuidado contras agressões como: temperaturas desfavoráveis, iluminação inadequada, umidade do ar excessiva, defendê-lo de pragas daninhas e de outras destempereis para que não venha se deteriorar o indumento.

O desejo é que o vestido seja doado como anteriormente já foi descrito e para melhor acondicionamento depois que o indumento estiver em um local de memória, Podemos propor práticas de “conservação preventiva” que busque dar longevidade à sua estrutura física e resguardando também junto com tais medidas as características extrínsecas que o mesmo possui. E para sustentar tais argumentos recorreremos a informações conservacionistas como. Intitula Ghizone e Teixeira (2012):

Os tecidos recebem cor e estampas de diversas maneiras, onde os fios são tingidos com corantes que podem ser de origem animal, vegetal, mineral ou até artificial. Além da coloração, o tecido também pode ser decorado, agregando valor estético, com destaque nos veludos, brocados, bordados, tapeçaria,

gobelem e outros. (TEIXEIRA E GHIZONI, 2012, P.51).

Será explanado nos parágrafos a seguir propostas de “conservação preventiva” têxtil, tendo como objeto de estudo o vestido roxo, mediante as informações analisadas no livro das autoras anteriormente citadas, no intuito de conservar o vestido roxo, na intenção de informar que tais práticas são direcionadas ao material têxtil e aviamentos agregados. Pois tanto a má iluminação, assim como a temperatura excessiva, as sujidades inoportunas e o manuseio inapropriado, assim como a falta de boa estrutura física museal e a má gestão na documentação podem danificar tal vestuário. Dar efetiva proteção a esse bem possibilitará o mesmo de existir por longo tempo e para isso temos tais proposituras:

- Iluminação- limite adequado é de 50 lux.
- Temperatura ambiente para o tecido da indumentária que fique acerca de 18 e 22 graus Celsius (°C). Mantendo os protegidos o calor ou do frio excessivo.
- Umidade relativa do ar ideal é acerca de 45 a 60%. esta ação evita que os tecidos possam ficar umedecidos ou secos demais, sendo assim, evitará que suas tramas enfraqueçam e rompam ou cause quaisquer outros sinistros.
- Higienização, no caso de retirada de poeira ou impurezas minúsculas é necessária, à utilização de pincéis de cerda macia ou recorrer ao aspirador de pó (caso o tecido estiver bem cuidado). É relevante que a ponta do aspirador seja coberta com material macio, tipo tecido não tecido (TNT). Executar tais práticas, cada vez que o artefato necessitar ser retirado ou resguardado na reserva técnica (RT). Uma observação interessante é o profissional também estar paramentado de luvas, toca, óculos, máscara e jaleco, para o mesmo se prevenir de infecções de quaisquer tipos de micro organismo prejudicial saúde.
- O uso de venenos para os locais de acondicionamento seria interessante não usar de nenhum componente químico que possa

causar danos ao tecido como: antifúngicos²⁸ e nematicidas.²⁹ O melhor é que seja utilizado saches com naftalinas ou sílica em gel (neste caso a sílica é para reter a umidade, porém ajuda no combate de pragas que necessitam de umidade para colonizar, deve ser trocada periodicamente, descartando-a no lixo).

- Forma de manuseio da indumentária, seria manipular o têxtil com luvas, feitas de algodão se possível.
- Forma de armazenamento da indumentária seria o indicado, no caso do vestido roxo, acondicioná-lo na linha horizontal, bem esticado, envolver na parte de dentro do mesmo (entre às duas saias, nas mangas e no corpete, separados os tecidos), com materiais tipo, papel com Potência Hidrôniônico (PH) neutro, papel manteiga ou TNT.
- Exposição do vestido seria utilizar de meios que não causem atrito com a trama e nem as danifique, exemplo: os manequins sejam forrados totalmente com espuma sólida, e tal espuma forrada com TNT. Buscando com isso, maior proteção à vestimenta. No caso do vestido roxo é interessante não condicioná-lo em cabides, pois o tecido superior a do corpete, está muito frágil e a parte inferior que é a saia, pode pressionar as tramas do corpete levando a danos irreparáveis. Além disso, é relevante ser posicionado em vitrines. Somente transpor o traje já etiquetado com etiquetas que não agredam o tecido e que não sejam feitas com materiais com cola adesiva ou metais que oxidam ou mancham, além do que, é crucial exibi-lo em ambiente expositivo, após o local direcionado a sua exposição estiver diagramado e com as devidas precauções tomadas, como à limpeza e reparos contra quaisquer destempereis.
- A conservação preventiva para indumentos têxteis é interessante que busquemos ater à produção de todas as documentações necessárias à permanência do objeto dentro da instituição, desde carta de doação, até o termo de transporte de acervo. Segundo Costa (2006):

²⁸ Os antifúngicos são moléculas que não permitem que fungos, possam causar danos como micoses.

²⁹ É uma espécie de pesticida não natural que é usado para eliminar nematoides parasitas.

É toda informação referente ao acervo do museu. Um museu que não mantém atualizadas e em bom estado as informações relativas a seu acervo, deixa de cumprir uma de suas principais funções, ou talvez a mais importante, que é a preservação de sua memória. Os responsáveis pelos museus têm a obrigação de manter as coleções em boa ordem e transmiti-las a seus sucessores nas melhores condições de registro. (COSTA, 2006, p.32)

- Outra importante averiguação quanto às ações preventivas, são as observações de como está e de como se comporta a estrutura física da instituição como: parede, telhado, piso, abertura, encanamento, eletricidade, enfim, para a que a mesma possa ser reparada, no caso de alguma deficiência encontrada. Além do que é necessário utilizar aparelhos nos ambientes (fechados) que estabilizem os níveis de temperatura e umidade como: Higrômetro que verifica o grau de umidade presente no ar, Psicrômetro que mensura também a umidade relativa do ar, o Higrômetro é capaz de medir a umidade e a temperatura.
- Criar um projeto de iluminação que não agrida o traje. Usando a “Dimerização”: (vem do aparelho chamado *dimmer*), que opera no controle do fluxo de raios luminosos. Uma das melhores lâmpadas a se utilizar atualmente é a de *Light Emitting Diode* (LED), (tradução: diodo emissor de luz), pois gera pouco calor, gasta menos energia que as demais no mercado não são mais duráveis que as tradicionais.
- Caso o traje venha ser emprestado, o que não seria interessante, o indicado é que se utilize uma réplica. Mas, na possibilidade de empréstimo do original, carece de planejamento feito em minúcias, levando em conta todo o processo de saída e chegada do indumento, documentando-o, junto às fotografias ou vídeos. Além do que, será obrigatório acondicioná-lo em material específico para transporte. Tipo de material acima já explanado no item: “Forma de guardar”, logo após ajeitá-lo em plástico bolha e ser manuseado por, no mínimo, duas pessoas com luvas.

- Também é importante buscar saber qual é a empresa responsável pelo transporte (no caso de uma), se a mesma é idônea, quais trabalhos anteriormente realizados, ou seja, uma boa análise sobre o histórico da transportadora. Além disso, também acompanhar a retirada do objeto a reserva técnica até o local que foi pedido o empréstimo. Ademais, é relevante ter o acompanhamento de um *courrie* (profissional que acompanha o traslado). Todos esses trâmites são para que não venha ocorrer algum dano à vestimenta e também nenhum futuro problema quanto às instituições: emprestadora e receptora.

Assim como o tecido, os adornos que compõe a indumentária também precisam ser conservados. Além de que, os enfeites que incorporam o traje fazem parte da história do mesmo, esses, ajudam documentar a passagem do tempo de uso, que esse indumento experienciou.

Aplicações como: lantejoulas, *missangas*, pedrarias, fitas, *zíper* e colchete de gancho, pregadas ao vestido roxo, precisam ser analisadas, tanto pela forma, como pelas tipologias de material e cores.

Há no vestuário, dois formatos de lantejoulas em uso: a circular e a de aspecto floral, as mesmas possuem duas colorações díspares a esférica em furta-cor e a floral e tom vermelho; inúmeras *missangas* transparentes; várias pedrarias em tom lilás e somente uma única em tom vermelho; muitos centímetros de fita prateada; com 3 colchetes (ganchos) de metal e um *zíper* com dentes e cursor sintético. Entretanto, todos esses adornos são forjados com material antinatural, (plástico). Ademais, todos foram coloridos com resinas artificiais. Além disso, os adornos precisam de ações que os levem a serem conservados em toda sua dimensão, de maneira a lhes proporcionar longo tempo de existência, como:

- Temperatura ambiente: por todos os enfeites decorativos terem em sua estrutura física o material sintético (plástico), entendendo que, em temperaturas elevadas os mesmos podem deformar ou colar uns nos outros ou no tecido ou até mesmo derreter, além do que, perder ou desgastar a cor. Porém, é necessário conservar em temperatura com níveis de 18 e 22 graus Célsius.
- Iluminação- entre 5 a 50 lúmens. É sabido que tipos de iluminação podem causar o aquecimento ambiente e com isso levar

a degradação de materiais utilizados na decoração do indumento. Proteger de raios solares, ter iluminação condizente com matérias encontrado no traje e elegendo práticas que serão indicadas a essa tipologia de objeto como: perceber durante o período anual nas diferentes estações em que horários o sol fica mais intenso sobre o prédio, para que nunca seja exposto, onde há muitas interferências de raios UVA e UVB, (tipos de raio ultravioleta) utilizar películas (tipo: PAP Neutral) de proteção nos vidros das janelas por onde entram raios solares, delimitar a exposição de objetos que são mais sensíveis próximos a local de mais incidência de raios danosos.

- Umidade relativa do ar: por volta de 30 a 50%, controlado por aparelhos que mediam tais níveis. Pois um local muito úmido ou muito seco implica na má conservação dos aviamentos.
- Higienização: é na higienização que será observada todo o espaço aplicado com enfeites, é indicado que na falta de alguma unidade, anotar no documento chamado ficha técnica (pois, é a primeira prevenção higiênica, antes de ser guardado na RT), para que fique registrada a ausência de tal adorno. Ademais, todas as informações verificadas e escritas trarão aos profissionais que cuidam de objetos desse tipo, melhores condições de ampará-los.
- É indicado higienizar delicadamente e com cuidado, toda a estrutura do bordado, utilizando pincéis de cerdas curtas e macias e se possível, de números diferentes, pois no caso, as lantejoulas são pregadas pelo seu centro e as bordas ficam livres e debaixo das mesmas podem ter focos de pragas daninhas, além disso, é apropriado também, o uso de aspirador de pó, com a ponta do mesmo revestido com TNT, ou quaisquer outros materiais que não agridam e possibilitem a aspiração de sujidades.
- Manipulação ideal com luvas (mais indicado que sejam de algodão). Pois quanto menos expor o têxtil a bactérias e fungos, será importante para sua conservação.
- Acondicionamento- guardar o traje levando em conta os locais bordados, relacionados neste trabalho, sempre distendidos e onde houver aplicações revestir com TNT ou material, como papel com PH neutro, também verificar os ganchos de metal fixados no cinturão do vestido, os mesmos devem ser envoltos em aparatos de

algodão, papel de seda ou de arroz. Além disso, é indicado deixar o zíper sempre fechado.

- Exposição- antes de o vestido ir á exposição é conveniente observar o estado de cada bordado e aviamentos aplicados no mesmo. Devem estar bem conservados e bem costurados ao traje, é necessário verificar todos os espaços bordados da indumentária, pois os mesmos têm que estar bem esticados, sem que uma parte não se junte a outra. Relevante também é averiguar se o zíper esta corretamente abrindo e fechando e em bom estado, os ganchos devidamente higienizados e acondicionados. Ou seja, a cada saída e entrada do artefato na reserva técnica, observar se os enfeites estão todos ligados ao tecido. Caso os mesmos estiverem caindo tomar providências de reparos.

4. Considerações finais

Conservar o hoje pelo ontem, pensando sempre no amanhã, pois quando se preserva algo se preserva para alguém ou grupos de pessoas e para um futuro.

O vestido roxo teve seu descarte pelos colaboradores da limpeza na igreja de Nossa Senhora das Necessidades. O mesmo foi encontrado em um canto jogado próximo a uma caixa d'água, no sótão do Clube da Associação Recreativa Cultural e Esportiva Avante Futebol Clube, que fica na Rua Padre Serpa, em Santo Antônio de Lisboa.

Logo após a retirada do traje desse recinto, em 1997 o mesmo foi levado à residência de um dos moradores daquela região, foi higienizado,³⁰ seco ao sol e guardado em um guarda-roupa de madeira. Porém, foi através do reconhecimento da importância deste objeto para a história e a memória da comunidade e também, por conta de tamanha relevância do indumento como material têxtil, que o mesmo foi recolhido e guardado, pois o traje faz parte documental deste Distrito.

Observando os relatos sobre a existência desse indumento e da memória e a qual o mesmo se conecta, seja nas celebrações religiosas, ou pessoas ou épocas em que foi utilizado, pois é nas solenidades festivas que há sempre comentários feitos por algum devoto da festividade, no qual o vestido roxo é o protagonista.

³⁰ Lavado com sabão em pó e detergentes químicos para limpeza têxtil.

Sabendo da importância do indumento como patrimônio tangível e intangível, é que se entendi a relevância do mesmo no contexto social, cultural e histórico que o mesmo tem participação.

A necessidade de trazer o vestido roxo ao conhecimento público foi para dar respaldo à importância do mesmo em relação às ações culturais coletivas e como documento histórico e a partir desse indumento, foi elencando nessa monografia propostas com práticas conservacionistas, as quais são dinâmicas importantes para salvaguardar um objeto que é registro testemunhal de uma sociedade o qual sendo protegido pode perdurar por longo tempo.

O respeito pela tradição à valorização do passado, para que no futuro possamos ter artefatos que possibilitem trazer informações sobre o modo sociocultural e histórico de um local é também o ato de conservação e pensando na perspectiva do vestido roxo ser doado para algum órgão de preservação patrimonial.

No caso de ser construir posteriormente um lugar de memória, por onde diferentes culturas possam visitar e conhecer o indumento é também o desejo do morador quem resguarda o vestuário. Além do que se tivermos acesso a diferentes públicos, neste ambiente de salvaguarda, quantas fruições e informações o próprio será capaz de proporcionar, tanto para quem é funcionário quanto aos visitantes. Pois as informações intrínsecas e extrínsecas estarão no mesmo para cientificar aos mesmos, o porquê de sua origem em conformidade a seus usos para a história e para a cultura a qual o envolveu.

Pois é na ligação entre vestimenta, Festa do Divino e comunidade, que a mesma se envolve, reconhece-se, constrói vínculos afetivos e comemorativos. O vestido roxo é um elo que ajuda construir na memória coletiva o que se vivenciou e como se vivenciou tais experiências.

Para quem apenas conhece ou mesmo não tem entendimento sobre a solenidade do Divino Espírito Santo e demais usos que o acometeu, a monografia apresenta, o indumento, de forma a entendê-lo como registro histórico e cultural. Preocupado com sua degradação propõe ações preservacionistas a lhe dar longevidade.

Foi no intuito de abordá-lo e de reconhecê-lo como objeto de registro de práticas culturais as quais se concatenam com a vida social do distrito de Santo Antônio de Lisboa e desejando sua conservação que foi objeto de estudo desse trabalho de conclusão de curso. Porém acreditamos que foi possível responder o porquê conservá-lo, questão fundamental desta monografia.

5. Referências

ALVES, J.C. Ciclo do Divino Espírito Santo no litoral catarinense: ontem e hoje. In: FARIAS, V. F. Dos Açores aos Brasil meridional: uma viagem no tempo: povoamento, demografia, cultura, Açores e litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental. Florianópolis: Ed. do autor, 1998.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Tradução de Maria Paula V. Zurawsky et alii. Editora perspectiva, 2006, São Paulo.

BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BRASIL, & BRASIL, D.-L.D. (30 de nov.1937) DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937, DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.

CASCUDO, Luís Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 294.

CATELLANI, Regina Maria; PEARSON, Lais Helena da Fonseca. Moda ilustrada de A a Z. Barueri: Manole, 2003.

CERRI, Luis Fernando; FERREIRA, Angela Ribeiro. Notas sobre a demanda sociais de representação e os livros Didáticos de História. IN: O livro Didático de História: políticas educacionais, pesquisa e ensino. (ORG) Margarida Maria Dias de Oliveira e Maria Inês Sucupira Stamatto. EDUFRRN, Natal: 2007.

CONTINS, Marcia e GONÇALVES, José Reginaldo Santos, Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Horizontes Antropológicos, vol.14 no. 29 /Porto Alegre, 2008.

COSTA, Evanise Pascoa, Princípios básicos da museologia - Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus, Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

ETZEL, EDUARDO. DIVINO: SIMBOLISMO NO FOLCLORE E NA ARTE POPULAR. SÃO PAULO: GIORDANO; RIO DE JANEIRO: KOSMOS, P.29, 1995.

FEITOSA, Fernando de Britto, PATRIMÔNIO CUL-TURAL DA NAÇÃO: TANGÍVEL E INTANGÍVEL. 2015

FERREIRA, A. B. H. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Sérgio Luiz, A "açorianização" do litoral catarinense no Setecentos Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

FIADEIRO: Doutor José Miguel F. P. O TINGIMENTO DE MATERIAIS TÊXTEIS: DE ARTE A CIÊNCIA. Oração de Sapiência, proferida no DIA DA UNIVERSIDADE, em 30 de Abril de 1993.

FRUTUOSO, Doutor Gaspar. Saudades da Terra, Ponta Delgada: ed. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

GASSNER, John. Mestres do Teatro I. Tradução por Alberto Guzik e J. Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

GIMENEZ, José Carlos, A RAINHA ISABEL NAS ESTRATÉGIAS POLÍTICAS DAPENÍNSULA IBÉRICA: 1280-1336; Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, p.16, 2005.

GOLA, E. A joia: história e design. São Paulo: SENAC, São Paulo, 2008.

GUICHEN, Gael de. Uma prioridade na conservação preventiva: a reorganização reservas técnicas. In: III Curso de Extensão Universitária de Preservação do Patrimônio Cultural: tecnologias e Conservação. Porto Alegre: ACOR-RS, UFRGS, Prefeitura de Porto alegre, 20/10/2012.

GUICHEN, (de) Gäel, «La conservation preventive: un changement profound de mentalité», in Cahiers d'études du Comité de conservation de l'Icom (I.C.O.M.-C.C.), 1995.

HALBWACS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HAGE Jr, E. Aspectos Históricos sobre o Desenvolvimento da Ciência e da Tecnologia de Polímeros. Polímeros, São Carlos, v. 8, n. 4, p. 6-9, 1998.

KOTHE, Flavio R. A alegoria, Editora Ática. 1986. Séries princípio. São Paulo.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Trad. Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: Ed. da Unicamp. 1990.

LOPES, Aurélio. Devoção e poder nas Festas do Espírito Santo. Edições Cosmos, 2004.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, medidas cautelares. Revista Brasileira de História, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em: 05, out.2017.

NASCIMENTO Cláudio Reichert do, ROSSATTO Noeli Dutra, JOAQUIM DE FIORE, TRINDADE, HISTÓRIA E A CRÍTICA TOMASIAN, p. 01, 2006.

NEVES, J. L. Pesquisa qualitativa – características, uso e possibilidades. Cadernos de pesquisa em administração, São Paulo. V. 1, nº 3, 2ºsem. 1996.

PADILHA, Renata. Documentação Museológica e Gestão de Acervo, Coleção Estudos Museológicos 2, Edições FCC, Florianópolis, 2014.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP.

Dissertação (Mestrado)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

PELLOZO, Dinah Bueno. TECIDOS: HISTORIA, TRAMAS, TIPOS E USOS, Editora Senac, 4ª edição, 2013.

REISEWITZ, Lúcia. Direito ambiental e patrimônio cultural: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2004.

RIOS, Kênia Sousa; RAMOS, Francisco Régis Lopes. O cultivo da lembrança no multiculturalismo: além da memória, mas além da história. In: FUNES, Eurípedes; Lopes, Francisco Régis; Ribard Franck; Rios, Kênia Sousa. (Org.). África, Brasil, Portugal. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010, v. 01, p. 216-228.

TEIXEIRA, Lia Canola e GHIZONI Vanilde Rohling, Conservação preventiva de acervos, Florianópolis: FCC Edições, 2012.SC/ Brasil.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador? In: Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 31. Brasília: MINC/IPHAN, 2005, Brasil.

VIANA, Fausto. Elaboração e Viabilidade de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo. Tese de doutorado Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, [tramasdocafecomleite. files. wordpress. com/2012, museu-de-teatro-para-sc3a3o-paulo.pdf](http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2012/museu-de-teatro-para-sc3a3o-paulo.pdf).

Ferramentas de busca na internet:

<http://textileindustry.ning.com/profiles/blogs/historia-dos-tecidos-idade-1> acesso em 05, out. 2017.

http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_conservacao_arquivo_pdf/09_10r18.pdf. Acesso em 05, out. 2017.

<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/79/bem->. Acesso em:05, out.2017.

<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/seculo-xix-parte-2-moda-na-era-vitoriana.html>. Acesso em 05, out. 2017.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1308844-o-brasil-tem-3300-museus-e-precisa-de-mais-diz-novo-presidente-do-ibram.shtml> acesso em 05.out.2017.

<http://www.manezinhodailha.com.br/Scripts/Cronologia.htm> acesso em 17, out. 2017.

<http://guiadoscuriosos.uol.com.br/categorias/3859/1/grandes-invencoes.html>, acesso em: 05. out.2017.

<https://duvidas.dicio.com.br/micanga-ou-missanga/>acesso em 03. out.2017.

http://www4.unirio.br/museologia/escolademuseologia/apresentacao_1.htm, acesso em: 09, out, 2017.

<https://paineisflicker.wordpress.com/2016/12/11/a-historia-do-paete>,acesso em 03, dez. 2107.

<http://mhn.museus.gov.br/>, acesso em 04, dez.2017.

<https://mundoestranho.abril.com.br/historia/como-foi-inventado-o-ziper/>, acesso em 04, dez. 2017.